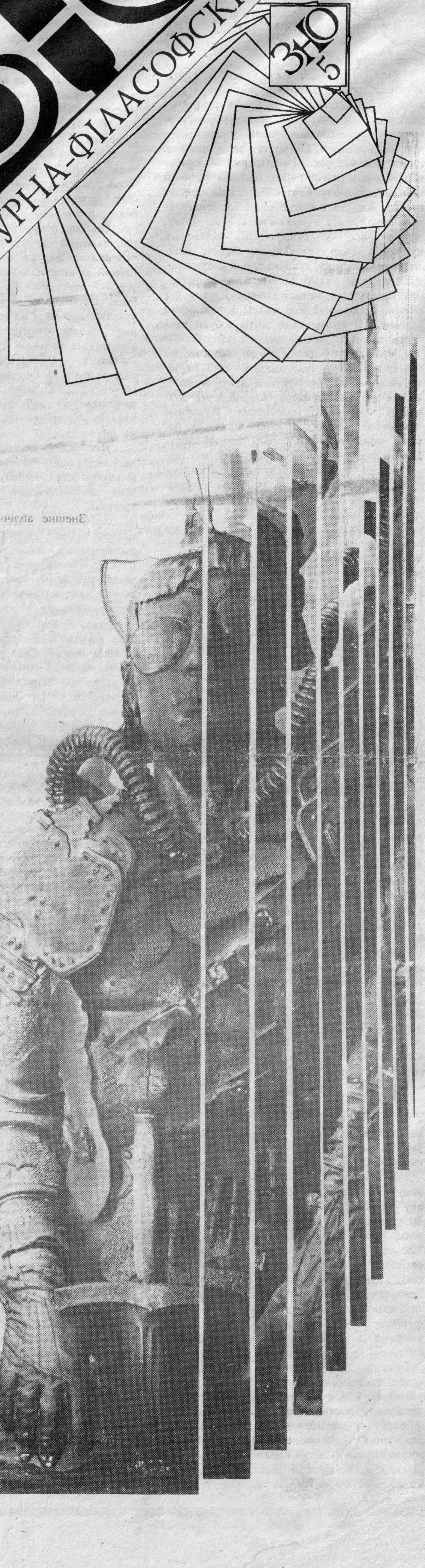
ЗНО
ЛІТАРАТУРНА-ФІЛАСОФСКІ СШЫТАК
ЗНО 5

ПОСТМАДЭРНІЗМ



МАДЭРНІЗМ	ПОСТМАДЭРНІЗМ
рамантызм/сімвалізм	парафізіка/дадаізм
закрытая, замкнутая форма	адкрытая, адамкнутая антыформа
мэта	гульня
задума	выпадак
іерархія	анархія
майстэрства/логас	вычарпанасць/моўкнасць
мастацкая рэч/завершаны твор	працэс/перфаманс/хэпенінг
дыстанцыя	непасрэднасць
творчасць/татальнасць/сінтэз	дэканструкцыя/антысінтэз
прысутнасць	адсутнасць
цэнтраванне	разбэрсванне
жанр/межы	тэкст/інтэртэкст
семантыка	рыторыка
парадыгма	сінтагма
гіпатаксіс	паратаксіс
метафара	метанімія
селекцыя	камбінацыя
карані/глыбіня	рызома/паверхня
інтэрпрэтацыя/тлумачэнне	супраць інтэрпрэтацыі/недакладнае тлумачэнне
чытанне	пісьмо
аповяд/вялікая гісторыя	антыаповяд/малая гісторыя
галоўны код	ідэалект
сімптом	жаданне
тып	мутант
фалацэнтрызм	поліморфнасць/андрагінізм
вытокі/прычыны	адрознасць/след
Бог-Бацька	Святы Дух
метафізіка	іронія
трансцэндэнтнае	іманентнае

Табліцу Іхаб Хасана, складзеную па метаду бінарных апазіцый, чытач можа доўжыць сам, пакуль яму не апрыкне. Ці дэшыфраваць яе, напакаваўшы зместам уласных разваг, як гэта зрабіў Юрась Барысевіч (гл. стар. 6). А можа скласці падобную на падставе апазіцыі рэалізм/постмадэрнізм або яшчэ нейкай іншай апазіцыі. А можа і ўвогуле не звяртаць на гэтую табліцу ўвагі, калі даўно натаптаў сабе сцежку праз гушчар постмадэрнізму. Толькі апошніх у нас, здаецца, няшмат. Ды адкуль ім узяцца, калі ні практыка, ні тэорыя постмадэрнізму яшчэ не прыжыліся на інтэлектуальных абшарах нашае бацькаўшчыны. З чаго адразу паўстае натуральнае пытанне. Калі постмадэрнізму на Беларусі няма, то аб чым гаворка (ды на ўсе восем палос сшытка)?..

Ну, па-першае, «прывід» постмадэрнізму «блукае па Еўропе» недзе з 60-х гадоў і паколькі мы знаходзімся ў самым цэнтры гэтай самай Еўропы, то рана ці позна ён завітае і да нас (як тое было з усімі папярэднімі прывідамі). І таму наўрад ці будзе залішнім патроху рыхтавацца да візіту.

А па-другое, катэгарычна сцвярджаць, што ў нас зусім няма «постмадэрнізму» сёння ўжо не выпадае, бо дзе-нідзе, пры жаданні, яго можна сустрэць. Да прыкладу, на канцэртах «Класік-авангард», на некаторых выставах відарысных жанраў мастацтва, у паэтычных версіфікацыях аднагодак маладых літаратараў. Нехта іншы дадасць да гэтага свой пералік, і калі ўсё паскідаць да купы (пераклады, спавешчанні, лекцыі, першыя дысертацыі...), то не кожны стары на яе ўзбярэцца.

Па-трэцяе (што пярэчыць як першаму, так і другому), быційных праяў эпохі постмадэрнізму ў нас можа як ні ў кога. За які рог не пасунешся, адусюль постмадэрнізм прэ насустрач... Але пра гэта трохі ніжэй, а цяпер колькі слоў пра сам тэрмін, ягоную анталогію і генезіс.

Большасць даследчыкаў постмадэрнізму лічыць, што тэрмін нікуды не варты, бо нічога не вытлумачае, а да таго ж яшчэ ўводзіць у зман. Пагаджаючыся з такой ацэнкай, дадамо ад сябе, што ўсе тэрміны падобнага кшталту (класіцызм, рамантызм, рэалізм, мадэрнізм) таксама ніколі нікога не задавальнялі. І здаецца тут ужо нічога не паробіш, таму будзем успрымаць слова «постмадэрнізм» толькі як знак, зусім не зважаючы на яго семантычную афарбоўку, паколькі нават той яе колер, што фіксуе каардынату ў часе (пасля эпохі мадэрна), — таксама аблудны.

Першы постмадэрніцкі акт адбыўся тады, калі Бог вырашыў распушыць адну мову на мноства і «дэканструяваць» Вавілонскую вежу, а тэарэтычнае абгрунтаванне гэтага фенамена і метадалогія яго практычнага ўвасаблення былі бліскуча дзейснены св.Іаанам у «Апакаліпсісе». (Нездарма Жак Дэрыда, праектант фармулёўкі «дэканструкцыя», звяртае нашу ўвагу на «Апакаліпсіс» як на мадэль постструктуралісцкай, постмадэрновай свядомасці. «Пра нядаўна ўзніклыя апакаліптычныя матывы ў філасофіі».)

Калі правесці агледзіны тэкстаў і падзей на ўсім гістарычным прасцягу, то можна ўбачыць на тле часу безліч слядоў постмадэрнізму, але ўсе тыя сляды прытоптаны пазітывісцкім рухам чалавецтва да «светлае будучыні». Гэты рух трымаўся самых розных падстаў: матэрыялізму, ідэалізму, гуманізму, рацыяналізму, эвалюцыянізму... Але да самага апошняга часу заўсёды ў цэнтры быційнасці было нешта, што аб'яўлялася і прымалася за першую перад другімі ісціну, і гэты своеасаблівы падменнік Абсалюта (логас, Бог, чалавек, гісторыя, камунізм...) арганізоўваў вакол сябе ўвесь вір жыцця. Без такога цэнтра людства не ўяўляла свайго існавання. Нават чалавек невымернай інтэлектуальнай адвагі (Ніцшэ, натуральна), заўважыўшы, што «Бог памёр», напалохаўся «Чорнай дзіркі» ўсярэдзіне сусвету і заткнуў яе ідэяй «звышчалавека».

(Працяг на стар. 6)

ЗНО
Акцэнт

Юрась БАРЫСЕВІЧ

ВЫЙСЦІ З ГІСТОРЫІ



Стварыўшы свой «Чорны квадрат на белым фоне», К.Малевіч палічыў гэтую кампазіцыю яшчэ надта нясмелай, палавінчатай, надта матэрыяльнай. Мадэрнізм — спроба ўцёкаў мастака і чалавецтва ўвогуле ад «бруднай матэрыі» да чыстага духу, чыстага розуму. Постмадэрністы, наадварот, намагаюцца выключыць з твора ўсё духоўнае — і думку, і пачуццё (апрача лібідо) — каб звярнуцца да першапачатковага стану матэрыі, некранутай яшчэ духам, не маючай ані сэнсу, ані назвы.

Асноўнай задачай мадэрнізму было канстытуяваць прынцыповую адрознасць чалавека ад астатніх жывёлаў (адсюль такая ўвага да розуму, палітыкі, мовы, працы і ўсяго астатняга, што было прызнанае адрознымі прыкметамі чалавека). Трэба сказаць, мадэрністам нагэтулькі ўдалося адарваць чалавека ад жывёлы, адарваць ад прыроды, што сталася відавочнай супрацьлеглая праблема: нашае жыццё сталася празмерна механічным, рацыянальным, надуманым. Постмадэрністы, увогуле кажучы, занятыя абгрунтаваннем адрознасці чалавека ад машыны, ад робата. Ці адрозніваецца яшчэ чалавек ад ім жа самім створаных прыладаў і механізмаў?

Постмадэрнізм ёсць эпохай «канца гісторыі». Кажуць, перад смерцю ўсё жыццё адразу паўстае перад вачыма. Постмадэрніст таксама намагаецца аднавіць у адным творы культурную памяць ўсяго чалавецтва ў сціслай і блытанай форме.

Постмадэрн з'явіўся на свет у мірны час. «Пасля сучаснасці» — значыцца, пасля вайны — такой вайны, якая ўсім здаецца апошняй: так было і пасля першай, і пасля другой сусветнай войнаў.

Наша гісторыя — гэта, галоўным чынам, апісанне войнаў, перамоваў, перадзелу межаў. Наша гісторыя ёсць белацэнтрычнай. Эстэтычная і этычная разгубленасць постмадэрна — гэта адплата за празмерную ўвагу культуры да ўзброеных канфліктаў. Калі войнаў болей не будзе — чым і як натхніць народ? Адкуль цяпер могуць з'явіцца героі? У мірныя часы культура жывіцца ўспамінам, мемуарамі, паданнямі старажытнасці. Постмадэрн — яшчэ не смерць, але агонія культуры, што пажырае сама сябе, як пазбаўлены пажытку арганізм.

Герой постмадэрновага твора — чалавек негераічны, негістарычны, амаль роўны чалавеку дагістарычнаму. Постмадэрніст шукае ў людзях першабытнае, дакультурнае. Часцей за ўсё ён зводзіць чалавечае жыццё да жыцця сексуальнага (але ж секс мае ўласную гісторыю; з іншага боку, секс ёсць толькі малой часткай дагістарычнага ў чалавеку). «Фалас замест гармат!» — дэвіз шмат каго з постмадэрністаў. Ці не пра гэтае казалі хіпі: «Make love, not war!»?

Мадэрнізм апявае чалавека ў форме, чалавека са стрэльбай або нацыянальным сцягам у руках. Постмадэрн жа паэтызуе чалавека аголенага, а таксама — бяззбройнага.

Чалавек паўстае ў мадэрне, як носьбіт розуму, мовы, гісторыі, як іхні стваральнік і інструмент. Для постмадэрністаў чалавек — нешта выпадковае, неабавязковае і бясформеннае. Трэба, маўляў, уцячы, выйсці вон з гісторыі, выйсці са строю, каб вярнуць сабе чалавечы твар.

Мадэрновы чалавек ёсць машынай для жыцця, самасвядомай прыладай. Чалавек постмадэрна — эстэтызаваная жывёла, згублены дзяржавай вінцік.

Польскі рэжысёр Ежы Гратоўскі казаў: «Розніца паміж акцёрам-куртызанам і святым акцёрам такая ж, як паміж фліртам і каханнем. У першым выпадку паўстае пытанне пра існаванне цела, у другім — пра неіснаванне». Ці не гэткая ж розніца паміж постмадэрнам і мадэрнам? Мадэрніст абцяжараны ўласнай цялеснасцю і фізічнай цялеснасцю свету. Святое мастацтва адпрэчвае рэчаіснасць і прагне вечнасці, усеагульнага прымірэння — няхай нават праз вайну, асэнсаванасці і суцэльнасці чалавечага існавання. Постмадэрніст, наадварот, абцяжараны залішняй духоўнасцю і разумовасцю чалавечай культуры. Не толькі вечнасць, нават будучыня недасягальная. І таму ўсе ахвяры дарэмныя! Усе войны і рэвалюцыі дарэмныя. І ўвогуле, каб жыць добра, трэба жыць дарма.

Мы зараз прыйшлі да асэнсавання прыярытэту «агульначалавечых каштоўнасцяў». Я ведаю толькі адну агульначалавечую каштоўнасць: жыццё, гэта значыцца — цела, цялеснасць. Духоўныя памкненні і папросту думкі маюць у нас куды менш агульнага, чым нашыя целы. Постмадэрн — становішча, калі мы адмаўляемся будаваць будучыню, агульную для ўсіх, каб ужыцца ў агульнай цяперашчыне. Далоў сэнс жыцця, няхай жыве само жыццё!

Мадэрністы заклікаюць чалавека адмовіцца ад звычайнага жыцця і тым асуджваюць яго на пакуты ў імя царства Божага на зямлі і духоўнага выратавання чалавецтва праз рэвалюцыю і ўвогуле праз гісторыю. Постмадэрністы ж адпрэчваюць усялякае царства розуму і ўсеагульнага шчасця дзеля штодзённага жыцця на зямлі і цялеснага выратавання (звычайнага выжывання) чалавецтва. Усё меншае ахвярапрыношанняў і, адпаведна, герояў.

У эпоху постмадэрна мастак (і чалавек увогуле) шукае прымірэння ўжо не з вечнасцю, але са светам — з рэчаіснасцю, якой бы невыразнай і заблытанай яна ні была. У мастацтве пераважае ўсё болей не задума ці праект твора, а зыходны матэрыял. Увогуле кажучы, творчасць заўсёды ёсць пошукам раўнавагі паміж імі: або перамагае задума, і тады даводзіцца, адкінуўшы стары, шукаць новы матэрыял; або матэрыял выходзіць за рамкі першапачатковай задумы, і тады даводзіцца пераасэнсоўваць яго, арганізоўваць згодна новаму праекту. Постмадэрнісцкі твор (як і сацыяльнае жыццё пасля сучаснасці) — гэта, хутчэй, не ўвасабленне задумы (высокай ідэі), а ўсяго толькі актуалізацыя і дэманстрацыя матэрыяла, напрыклад — чалавечага цела.

На думку мадэрніста, чалавек цалкам належыць гісторыі і ўжо таму з'яўляецца героем; з іншага боку гісторыя сама — выключна чалавечая справа (лёс сусвету ў нашых руках). Постмадэрністы, наадварот, даводзяць, што быць чалавекам можна толькі па-за гісторыяй; сусветная гісторыя адбываецца на старонках раманаў або падручнікаў, а не паміж жывымі людзьмі.

Чалавек — заўсёды нешта недажытае. І таму маюць рацыю абодва бакі. Па-за гісторыяй нельга кім-небудзь стацца. Мусім згадзіцца так ці інакш прыналежаць гісторыі, каб атаясаміць сябе з чым-небудзь і хоць праз тое сябе разумець. Аднак заўсёды нешта застаецца недасягнутым і незразумелым, і толькі таму гісторыя яшчэ доўжыцца.

Тое ж самае трэба сказаць наконт мовы. Чалавечае жыццё падзелена паміж логасам і безназоўным. Мова, гісторыя, філязофія дапамагаюць нам зразумець нават тое, чаго мы ніколі не бачылі. Аднак шмат з таго, што мы бачым на ўласныя вочы, не дапаможа нам зразумець ніякая мова.

Свет уяўляецца мадэрністу «катлаванам», чыстым аркушам паперы, будаўнічым матэрыялам. «Усё наперадзе!» — сцвярджае ён. Постмадэрніст пярэчыць: «Усё ўжо скончана...» Свет для яго — руіны, сметнік, купа непатрэбных рэчаў. Між іншым, толькі тады могуць з'явіцца адкіды, калі дзе-небудзь людзі працягваюць перабудоўваць свет. Будоўля і сметнік немагчымыя адзін без аднаго.

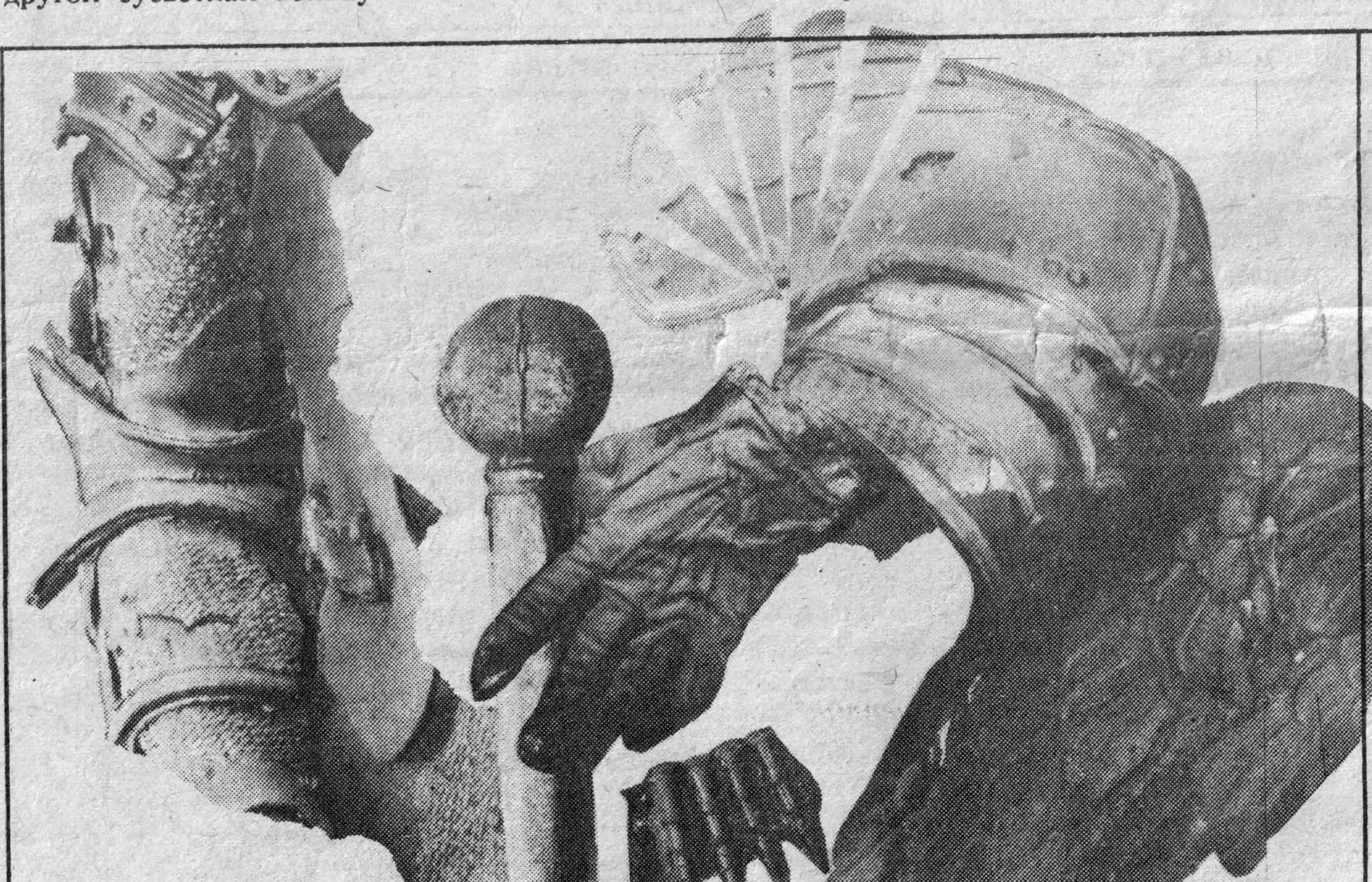
Постмадэрністы пакончылі з геніяльнасцю. Калі прагрэсу не існуе, то ніводны чалавек не можа падысці да ісціны бліжэй за астатніх. Усе людзі — філосафы, усе — мастакі! Хіба можа адзін чалавек быць разумнейшы за другога? Апрача таго, усялякія прэтэнзіі на геніяльнасць небяспечныя: les maitres-penseurs (уладары думак) з'яўляюцца бацькамі таталітарызму. Геній і злачынца — адно і тое ж. Не трэба геніяў, калі разам з імі прыходзіць вайна. Не трэба ніякай іерархіі каштоўнасцяў, калі яе фундаментам, як заўсёды, будуць чалавечыя ахвяры. Лепш «канец гісторыі», чым позва на фронт.

Постмадэрнізм паразітуе на тых часах, калі людзі яшчэ былі згодныя аддаць жыццё за святую для іх справу. Лепш быць малпай, чым звышчалавекам (геніем, героем або святым).

Адмова постмадэрністаў ад удзелу ў гісторыі, іхнія ўцёкі ў Гульню можна растлумачыць іхнім бачаннем гісторыі як рэгрэсу. Быць сур'ёзным — значыцца, падштурхоўваць свет да бездані. Гэтак званая «ангажаванасць» мадэрністаў, наадварот, вынікала з іхняга бачання гісторыі як прагрэсу. Каб удасканаліць свет, дастаткова проста жыць усур'ёз, не адмаўляцца ад сваіх словаў. Свет палепшае, калі мы не адмовімся быць самі сабою.

Гісторыя ёсць і прагрэсам, і рэгрэсам адначасова. Калі наш свет коціцца да бездані, і ніяк немагчыма выратаваць яго, дык спрабаваць зрабіць што-небудзь новае, нешта вынайсці, нават проста рабіць сваю справу — значыцца паскараць ягонае падзенне, судзейнічаць распаду і дэградацыі. І тым не менш татальны рэгрэс чалавецтва — такі ж міф, як і папярэдні (усеагульны прагрэс). Так, свет гіне, але толькі ў той ступені, у якой працягваецца ягонае станаўленне. Узыход сонца можна бачыць гэтак жа часта, як і ягоны захад.

Лозунг постмадэрнізму — ніякай сацыяльнай адказнасці! Нічога і ніколі не выбіраць, а калі ўжо не стрымаўся — ніколі не пацвярджаць свой выбар. Мастак адмаўляецца шукаць і сцвярджаць уласны стыль. Навуковец палохаецца сказаць «сваё слова» ў навуцы. Мадэрністы ж не баяліся абагульняць, браць усю адказнасць на сябе ("Prendre tout sur soi", як казаў Сартр). І не баяліся, калі трэба, запляміць рукі крывёю, уласнай і чужою. Постмадэрністы ж нагадваюць Пілата, які ўмывае рукі, калі гісторыя распінае сусвет.



ПОСТМАДЭРНІЗМ

(Працяг. Пачатак на стар. 5)

Аднак маніпуляцыі з асновапалеглымі быццю парадыгмамі некалі павінны былі надакучыць. Іх сутнасць і найменні як быццам выдавалі на рознае, але ўсе яны аднолькава не адказвалі (ці не-пераканаўча, не-задавальняюча адказвалі) на пытанне: навошта ўсё і чалавек ва ўсім? І калі раней думалася, ну вось пераменім парадыгму і нарэшце атрымаем адказ, то ў другой палове XX стагоддзя трывала склалася разуменне, што ад усіх гэтых перамен ніякага толку няма і, пэўна, не будзе; і ўвогуле, надалей трэба кінуць гэтую дурную звычку караскацца па вертыкалі ўверх і наперад і «дэканструяваць» наноў адбудаваную чалавецтвам Вавілонскую вежу, бо не існуе ні верху, ні нізу, ні гісторыі ("Канец гісторыі" Фукіяма), ні часу ("Канец новага часу" Гвардзіні), ні чалавека ("канец чалавека" Фуко), ні культуры ("Смерць культуры" Дубавец). Ёсць адно паверхня, тэкст, архіў, рэшткі слядоў і павадка жыцця, якая ўсё блытае, змешвае, праглынае і ні ў якую пару не супакойваецца, бо няма нідзе тых берагоў, у лажніцу якіх яна калісьці магла б уціснуцца...

Постмадэрнізм — гэта быццё без сэнсу быцця, быццё без якога-кольвек фармуючага цэнтр Абсалюта, быццё без сярэдзіны і берагоў, быццё як татальнасць быцця...

Формула постмадэрнізму вынікла не з мадэрнізму (мадэрнізм шляхам рашучай мадэрнізацыі традыцыйных каштоўнасцяў намагаўся падтрымаць, выратаваць звыклую фаллогацэнтрычную традыцыю), а са структуралізму, як бы памежкавай філасафемы паміж дэтэрмінаваным мінулым і нематываваным будучым. З аднаго боку, структуралізм ужо быццам адмовіўся ад усялякіх уцэнтраваных у нешта звязяў, а з другога — замест цэнтра прапанаваў структуру (і яе знешнюю выяву — дыскурс) як альтэрнатыву ранейшым Абсалютам рознага кшталту. Аднак постструктуралісты хутка разабралі і гэтае апошняе трывалішча калі не дэтэрмінізму, то хаця б магчымасці ягонай магчымасці, і гэтым падрыхтавалі глебу для татальнасці постмадэрнізму.

Відавочна, што постмадэрнізм стварыў новую канцэптуальную прастору і напрацаваў (пераняў у структуралізму) адпаведныя ёй катэгорыі, у якіх інтэлектуальная рэальнасць выявіла невядомыя раней значэнні. Але калі тэорыя постмадэрнізму пры неверагоднай раскіданасці і шматварыянтнасці сваіх сэнсаў мае пэўную акрэсленасць, пазначаную «межавымі слупамі» катэгорый, то практыка постмадэрнізму ў творчых формах дасюль застаецца з'явай досыць умоўнай. І пакуль творца не прадэкларуе сябе як постмадэрністага, заўсёды ёсць небяспека парушыць «прэзумпцыю невінаватасці», залічваючы яго да гэтай плыні. Бо ў творчай рэальнасці фармальныя прыёмы постмадэрна (дэканструкцыя, нелінейнае пісьмо, калаж, крыжаванка, аплікацыя, цытаванне, гульня, іронія, містыфікацыя, свядомы дылетантызм, рыторыка і г.д.) заўсёды выкарыстоўваліся з мэтай выяўлення самых розных творчых памкненняў, нават вельмі далёкіх ад постмадэрнісцкіх. Асабліва складана часам бывае правесці мяжу паміж постмадэрнізмам і мадэрнізмам, які хаця і быў скіраваны ў чарговае «светлае будучае», але ўжо меў шмат якія адзнакі свайго «змрочнага» наступніка, калі выяўляў сутаргавыя рухі канання нямоглай традыцыі. Таму так добра дапасуецца сістэма катэгорый постмадэрнізму да аналізу творчасці класікаў мадэрнізму Джойса ці Рыльке (гл. тэксты Уладзіслава Сафронава і Нэлі Бекус на стар. 8 — 9), таму «кубіст» Пікаса ці «сюррэаліст» Далі альбо «абсурдзіст» Бекет у фармальна-выяўленчым плане шмат дзе могуць быць «прачытаныя», як натуральныя постмадэрністы. Але не толькі мадэрністы дапасуюцца, рэалісты з рамантыкамі таксама. Большасць чытачоў Умбэрта Эка, пэўна, ніколі не даведаецца, што яны чыталі раманы агульнапрызнанага і самапрадэклараванага постмадэрніста. Аднак ёсць колькі заўгодна і больш гранічных прыкладаў. У «ідэалагічных» каардынатах постмадэрнізму без асаблівай прынукі знаходзяць сабе месца



Барыс ГРЭГАРЧЫЧ

БЛОХ ТУТ УЖО НЕ ЖЫВЕ

Адорна, дзякуй за пытанне, у парадку. Альтшулер спіць сном праведніка. Ваэр вітаецца за руку з Бахціным. Бенджамін любіць харчавацца дома. Бенэвіста спраўна плаціць падаткі. Бернштэйн штораніцы корміць галубоў. Блох? Ён тут ужо не жыве. Каролу зуб баліць, а Чэтману галава. Коўн захапляецца рыбалкай. Данто — гэта не Дантэ. Энглер не ўхіляецца ад палемікі. А Феербах? Франк — цудоўны сябра. Фрэйд выканаў сваю місію і чакае новай рэінкарнацыі. Жэнет любіць торты з садавінаю. Не тое, што Гофман!

Гомбрыч шануе нервы. Гэман мае тое, чаго няма ў іншых, тады як Гусэрлю бракуе ўпэўненасці. Інгардан лічыць, што гэтым летам будзе няўстойлівае надвор'е, з дажджамі. Лабава не ведаю. Лакана ўчора сустракаў у сталоўцы. Лотман злуе, калі не ўдаецца выйграць у спорт-прагноз. Леві-Штрос, натуральна, аддае перавагу джынсавай вопратцы. Лукман пераадолеў дзіцячыя хваробы камунізму, а Лукач паводзіў сябе, як спакойнае, паслухмянае дзіця. Ні дня без Карла Маркса! Проп гадуе ружы. Рабіновіч больш за ўсё асцерагаецца, калі пераходзіць вуліцу ў непазначаным месцы. Рычардсан — узорны бацька. Пра Рыман-Кенана мы доўгі час не ведалі нічога. Шутц у папярэдняй рэінкарнацыі быў птушкаю Дадо. Сільверман, ты ж даўно ўжо не дзіця! Як вашы справы, Сміт? Станцэль, як звычайна, вылучаецца абыякавасцю. На сябе і на свайго каня спадзяецца Стэрнберг.

Уол ненавідзіць павярхоўнасць доўгіх тэлефонных размоў. Любімы колер Уальдмана — жоўты. Ці гуляе Валецкі ў гольф? А ведаеце, што аднойчы Вацлавек сутыкнуўся з Ворфам? У яго выпала папка з рук, і паперы рассыпаліся па падлозе, але тут праходзіў Вітгенштэйн уласнаю персонаю, які нахіліўся, пазбіраў паперы і са словамі «Калі ласка» падаў іх збянтэжанаму Вацлавеку.

Вена ТАЎФЕР

ЦВІК АКРЫВАЎЛЕНЫ

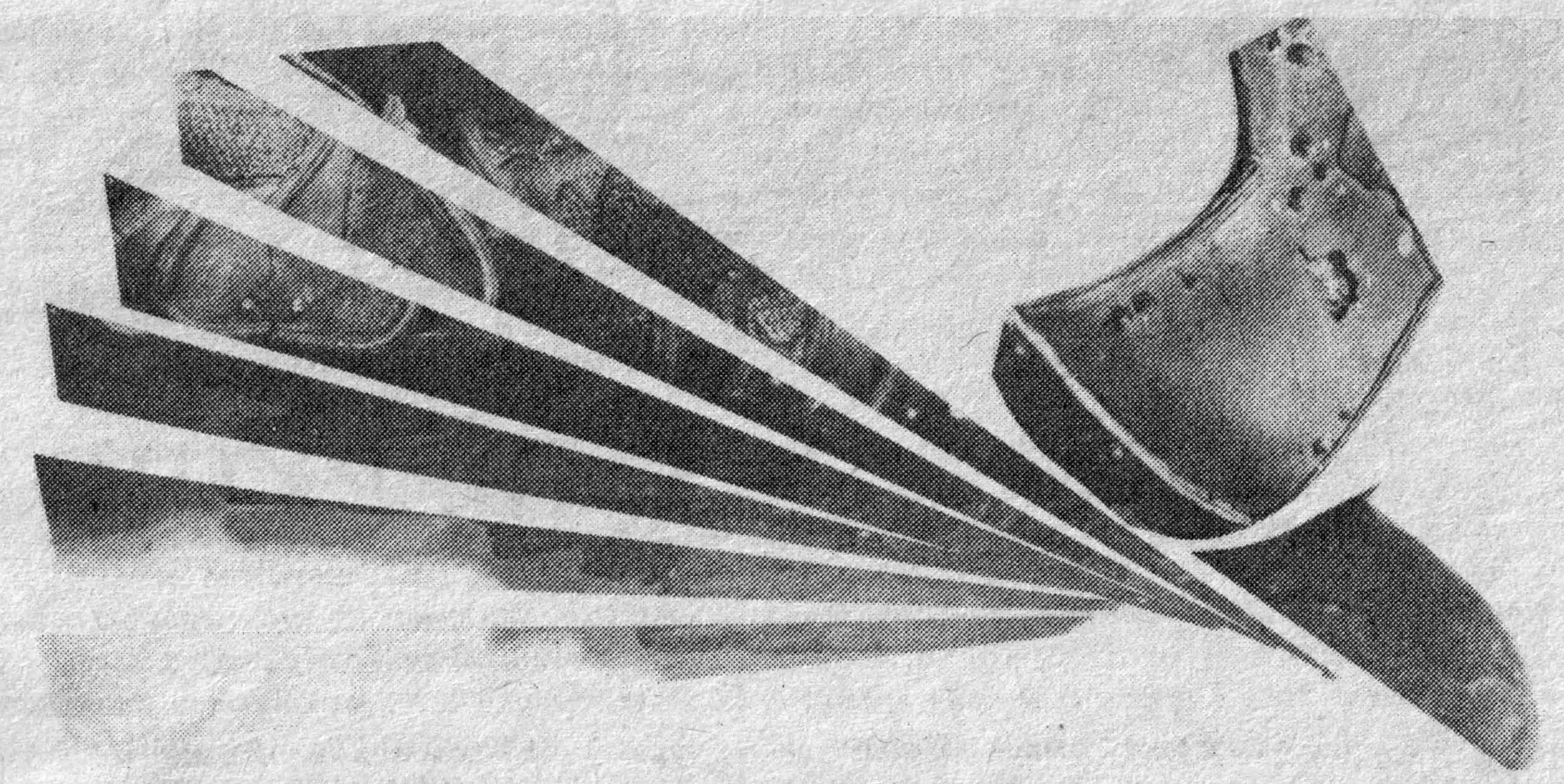
Цвік акрываўлены
цвік у далоні

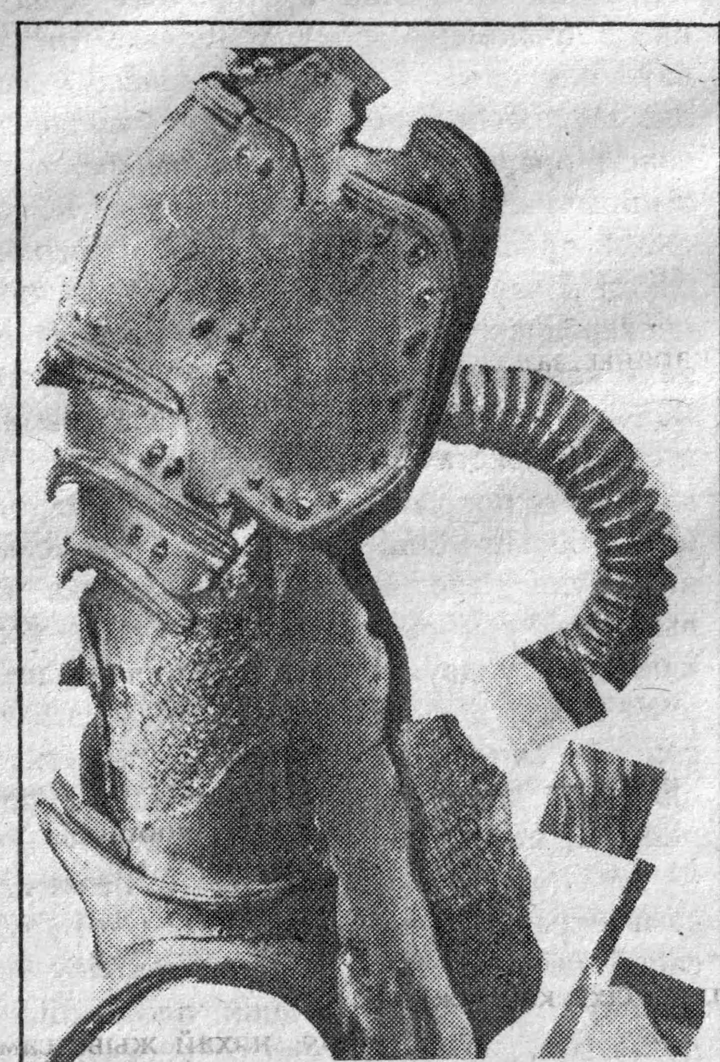
цвік малітвы
цвік Хрыстовай раны

цвік што ціснуў
цвік дзень пры дні

цвік заржавелы
цвік закапаны

цвік нягодны
цвік крывы
цвік цвікасты





Томаж ШАЛАМУН

КАЛІ НЯМА ЎЖО

Калі няма ўжо
супярэчнасці між словам
і праўдаю,

мы ў стане
раўнавагі. Аніякой
розніцы болей між

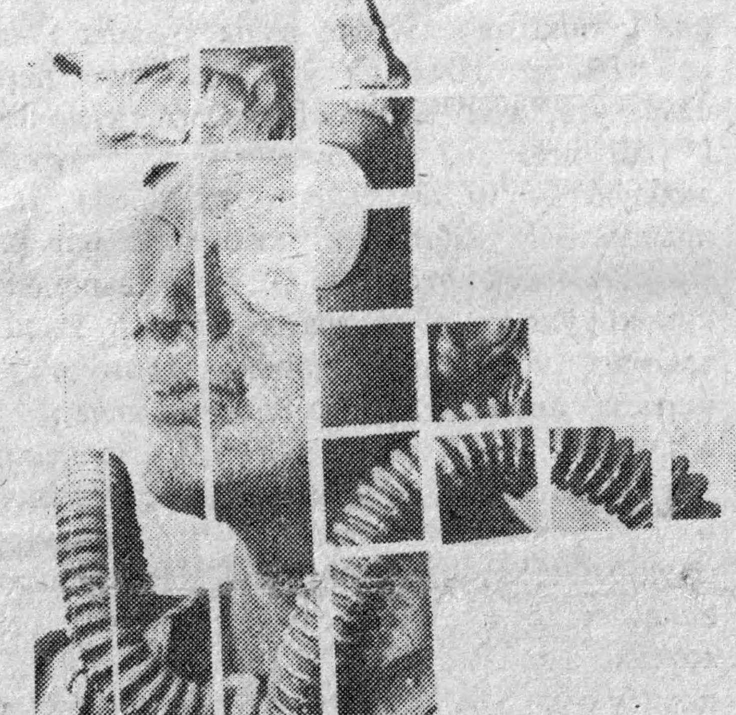
зорамі
і нашым розумам.
Цела

у руху вольным,
плавае. Уяўляецца без
усялякіх ценяў.

Мілаш ЛІНДРА

МАКЕДОНСКІ ЭДЗІП

Забіты бацька, імя адкінута
Пачала нагрувашчвацца ганьба над
Словам
якое яшчэ гучыць
І пайшлі мы бясплодныя, аплодненыя
хіба грахом
Выбіраючы корань на паперу
бела-шэрую
Крычалі на сцяну Нікому Такому
і іншым
Каб і самі, пры гэтым, прыслухаліся, не зусім
пры сабе
да крыку пустога і рэха яшчэ
марнейшага
Неразумных што ёсць знакам
апазнавальным спутаных
Якія рушылі, вось, да нейкай
маці-жанчыны
Калі тая нязрушна стаіць і
з Парога свайго кліча
(з парога-ўваходу, такога сырога
і цёмнага)
Усіх Няўпэўненых на неспадзеўку.
Наперад!



Блажа ПЕРАВІЧ

ТРЭЦІ БЕДАВІД

калі шугае шаленства
і смерць дыхае цеплынёю
як трасца нарвецца
падмане й памяркоўнага
ды сумл
не згубі
смерці
высмокі
ды коль
свярбуч



Златка КРАСНЫ

НЕРОНАВА СПОВЕДЗЬ

Кепска вы растлумачылі мне розніцу
між небам і гэтымі строгімі
канцылярыямі.

На правую руку павесілі туманы,
улюбёнасць і замілаванасць да мораў.

А на левую —
жалеза, пячаткі і ўсялякія расклады.

У грудзі ўпісалі
важнейшыя станцыі майго падарожжа.

А ў міжножжа —
жоўты знак пакалення.

З ЦЫКЛА «КРЭПАСЦЬ»

мой розум ёсць маёй
вежаю. мой
здаровы розум. з ім перамагаю
смерць. з ім адольваю
ўсіх сваіх непрыяцеляў. усе
хваробы. усё
што супраць паставіцца майму
розуму. бо ж розум мой
здаровы. ён чысты
і цвёрды і роўны
і зусім, зусім белы. ён
нібыта з мармуру. з мармуру,
які йдзе на помнікі надмагільныя.

Пераклад з сербска-харвацкай, славенскай, македонскай моваў Івана ЧАРОТЫ.





«апакаліптыкі» класіка сацыялістычнага рэалізму на Беларусі мастака Міхася Савіцкага (які, пэўна, жахаецца не толькі слова постмадэрнізм, але і ўжо старавечнага — мадэрніст), і «апакаліптыкі» не надта любага сацрэалізмам Арлена Кашкурэвіча, «квантэмы» Алеся Разанава і аповесць Васіля Быкава «У тумане» (у якога «ізмы» такога кшталту, здаецца, таксама не выклікаюць асаблівага энтузіязму)...

Магчыма, тут у самы раз будзе пакінуць даволі рызыкоўныя «дапасаванні» і патлумачыць заяўленую на пачатку тэзу аб татальным пананванні постмадэрновай «халеры» на Беларусі (падкрэслім яшчэ: маюцца на ўвазе не творчыя практыкі, а быційныя праявы). Але распачаць пра гэта давядзецца з іншага і ў нечым, можа, парадаксальнага: расейскую камуністычную імперыю разбурыў не Гарбачоў (дэмакраты, масоны), а постмадэрнізм, які не мог далей трываць у прасторы свайго дыскурсу сацыяльна-эканамічную структуру з анталагічна ўгрунтаваным у камуністычную ідэалагему цэнтрам. Як і ўсе іншыя цэнтрапалеглыя ідэалагемы, гэтая ў эпоху постмадэрнізму таксама рана ці позна павінна была сканаць пад націскам татальнасці быцця. Апошняму мы шчыра цешымся, бо праз гэта набылі незалежнасць ад чужога нам цэнтра, толькі наша радасць з цягам часу робіцца ўсё менш вясёлай. Аказваецца, прастора эпохі постмадэрнізму супраціўляецца ўсялякай ідэалагеме (і нацыянальна-патрыятычнай таксама), якая імкнецца заняць пануючае месца ўсярэдзіне і залежна ад сябе арганізоўваць жыццё на ўсёй падлеглай тэрыторыі. Таму ў адзначаным сэнсе перспектывы Адраджэння (як феномена, маючага намер стацца новым цэнтрам) даволі сумныя. Але не будзем з гэтае прычыны залішне нурыцца. Якім бы татальным ні быў дыктат «нелінейнага» быцця, яму, каб быць (унікнуць самаанігіляцыі выпадковасцю), таксама патрэбныя трывалыя адрозненні, і адным з такіх найбольш трывалых у зменлівасці і зменлівых у трываласці — з'яўляецца этнанацыянальны дыскурс. Якраз наш вопыт сведчыць, што гэтага кшталту дыскурс — рэч куды мацнейшая і за татальнасці... ць — спяваць першую песню. мы абыход... дыі сама па сабе завязана на стагоддзяў. ...станне героя супраць фатума (палітычны... ягонае змаганне — сюжэт, рэлігійных) ...агібель (патрабаванне жанру) на нашай зя... ой пакутуе, герой змагаецца, і ўспамінаў пра іх амаль не засталося, а мы, як этнанацыянальны дыскурс, дажылі да эпохі постмадэрнізму і, пэўна, яшчэ доўга будзем жыць. Урэшце (далей — не без самаіроніі), якраз нам постмадэрнізму няма чаго баяцца — уся наша папярэдняя гісторыя — суцэльны постмадэрнізм. А калі пра сёння, то мы ўвогуле знаходзімся на перадавых пазіцыях гэтага сацыя-культурнага феномена. Мяркуйце самі. Колькі ні шукай — аніякага «цэнтра» ў нас нідзе не знойдзеш, усюды буяе бязладны вэрхал нічым не ўнармаванага жыцця. Палітыка ў нас без ідэалогіі, эканоміка без структуры, вера без канфесіі (ці раскіданая па множству), мова без сістэмы, прыгажосць без меры, маральнасць без імператыва... Адным словам: ні цэнтра, ні структуры, ні сістэмы, ні імператыва, ні меры — усюды дэканструкцыя былога, пошукі слядоў на руінах, анархія, рыторыка і Чарнобыль, як здзейсненая рэальнасць тэксту св.Іаана... Толькі дыскурсам і трымаемся...

P.S. І ўсё ж не хацелася б пакідаць гэтую тэму на гратэскна-іранічнай ноце апошняга фрагмента, бо з'ява, няўдала пазначаная словам «постмадэрнізм», даволі сур'ёзная. Калі аналіз і ацэнкі сітуацыі, зробленыя ў катэгорыях постмадэрнізму, хаця б збольшага карэктныя і адпавядаюць рэальнасці, то значыць мы прысутнічаем пры канцы цэлай інтэлектуальнай эры, якую (пры ўсёй яе інварыянтнасці) заўсёды вызначала наяўнасць нейкай цэнтральнай ідэалагемы. На гэтым неад'емным пастулаце ладзілася як нашае бачанне жыцця, так і само жыццё... Адсутнасць (з-за ягонай немагчымасці) такога цэнтра, безумоўна, будзе мець кардынальныя наследствы як у светапоглядных асновах чалавека, так і ў канструктыўных формулах ягонага быцця...

В.А.

ЗНО

Кантэкст

Нэлі БЕКУС

ТЭКСТ ПРА ПАВЕРХНЮ



Азначэнне паверхні амаль ніколі не турбуе нашу свядомасць праблематычнасцю. Звычайна клопат у тым, што «за ёй», «пад ёй», бо сама яна — толькі сінонім покрыва і існуе адно дзеля таго, каб засведчыць: нешта тут хаваецца, пакрываецца; яна ўсяго як бы паказвае на магчымасць не пазбаўленага пэўнай цікавасці зместу. Да яго, гэтага зместу, і скіраваныя ўсе памкненні па авалодванню (спазнанню), бо валодаць хочуць абавязкова нечым: рэччу, зместам ці нават сутнасцю. Каго цікавіць няўлоўная абалонка і хто гарантуе яе непрывіднасць?! Так паўстала і бясконца доўжыцца гэтая адвольная аўтаномнасць, і дзякуючы сваёй непрыкметнасці ў паверхні атрымоўваецца захоўваць сябе ў непарушнай самасці.

Аднак варта западозрыць свет сам па сабе ў недастатковай заклапочанасці формай — як адразу паверхня аказваецца самім сэнсам. Знамянальна, што такая нязначная маніпуляцыя з націскам у фармальна-змястоўным ладзе свету можа прывесці да радыкальных зменаў топасу сэнсаў. Сапраўды, аморфнае цела свету настойліва патрабуе покрыва — таго, што накінула б сетку адрозненняў на гэты абшар няпэўнасці, надаючы яму гэткім чынам адметную геаграфію значэнняў. Аднак паверхня не проста пакрывае свет абалонкаю, але і выяўляе ягоныя контуры; яна не забараняе іх парушаць, затое дазваляе ім увогуле быць; яна — дынамічна-распазнавальная рэчаіснасць свету, якая «рэчыць рэчы, але не ёсць рэччу дзеля рэчаў» (Чжуан-цзы).

Спроба паставіць праблему паверхні мае ў сваім пачатку імкненне, з аднаго боку, зрабіць фокус бачання (мыслення) аб'ектам рэфлексіі, з другога — сведама зрушыць яго да прадпачатку рэчы, да нейкага прадвесця сэнсу. Варта заўважыць, што гэта, па сутнасці, праблема інертнасці бачання — толькі праблема не ў тым, што мы доўжым бачанне і кожны новы зварот да прадмета ёсць стратэгічным вяртаннем папярэдняга, але ў тым, як мы пачынаем бачыць: погляд коціцца ў прадмет, як шар у лузу, і няма аніякай надзеі, што ён зможа прыпыніцца на краі і паспее ацаніць прадмет неяк інакш — як ягоную паверхню.

Зрэшты, гэтая трошкі песімістычная інтанацыя ў разуменні праблемы можа і заўчасная. Сапраўды, сярод немалой колькасці тэкстаў, якія поўняць літаратурную (у сэнсе пісьмовую) прастору гісторыі і культуры і выконваюць функцыю механізмаў мовы, праз якія бачнае гаворыць, — ёсць і такія, дзе прадмет (за гэтым словам пакуль будуць стаяць самыя розныя аб'екты: рэч, тэкст, гісторыя) прысутнічае не як аб'ём, але як плоскасць, як мажлівая або актуальная паверхня, хаця б у адным з сэнсаў аналізу. Рознасць гэтых сэнсаў пры няўлоўным, але настойлівым імкненні да аналогіі дазваляе згадаць побач прозвішчы Рыльке і Беньяміна. Такім чынам, з сваволі абранага падыходу да праблемы ў кантэксце пераадолення традыцыйнасці і інертнасці бачання Рыльке і Беньямін апынуліся побач. Бадай што лепей будзе праясніць сітуацыю гэтага суседства не праз параўнанне і пошук падабенстваў, але праз ілюстрацыю рознасці падыходаў, або, можа быць, спосабаў здзяйснення сітуацый, у якіх нейкае новае, нетрадыцыйнае бачанне (асэнсаванне) прадмета сталася мажлівым.

У працах Рыльке (у прыватнасці, прысвечаных Радэну, Варпсведзе) — гэта было звязана з метамарфозамі самой рэчы на шляху да тэксту, з якой адбываюцца розныя змены, у тым ліку і тое, што яна раптам робіцца бачнай на паверхні, адразу стаецца не проста адзінкаю, але і цэлым феноменам, і свайго роду праблемнай якасцю сэнсавага парадку, і аднячасна ахвяраю сваёй уласнай звязанасці, унутранай супярэчнасці. Гэтая ахвярная залежнасць кожнай кропкі на паверхні рэчы ўразіла Рыльке: «Ці не паверхня ўсё тое, што перад намі, усё, што мы ўспрымаем, тлумачым? І ўсё, што мы называем духам, душою, любоўю — ці не ўсяго гэта толькі ледзь прыкметныя змены на невялічкай паверхні блізкага нам твару?» Як бы выпадкова сутыкнуўшыся з паверхняй, далей Рыльке трымае ўжо новыя правілы бачання. Той кшталт аналітыкі (або лепей казаць — эстэтыкі) рэчы, пры якім калейдаскопам прамінаюць усе яе сэнсы і бессэнсоўнасці — уражвае сваім спалучэннем сітуацыйнасці рэальнага перастварэння і непазбежнасці сэнсам-ужо-нададзенасці кожнай асобнай рэчы, і адзіным выйсцем, паратункам для самой рэчы, яе ўнутранага парадку ёсць мажлівасць стацца невялічкім фрагментам адной вялізнай паверхні. Гэтая мажлівасць-ідэя — нібы пакрыёмыя ўцёкі рэчаў, стомленых непасільным цяжарам нязменнасці і да таго ж прагных спалучыцца з матэрыялам дыялектыкі. «Ёсць толькі адна адзіная, шматкроць рухомая, зменлівая паверхня. У гэтую думку можна будзе калі-небудзь змясціць увесь сусвет і ён спросціцца і задачаю дасца ў рукі таму, хто гэтак памысліць». Старанная прадуманасць феномена зроку ў Рыльке (не пазбаўленая нават нейкай містычнасці) дазваляе заўважыць новае поле, дзе ўжо знаёмыя сэнсы прарастаюць дзіўным чынам. Гэткай эмпірычнай рэфлектыўнасці і ў гэтым значэнні прыпозненасці катэгорыі паверхні ў быцці рэчаў, паводле Рыльке, супрацьстаіць непасрэднасць і нават пэўная адвольнасць яе ў кантэксце разумення свядомасці/зроку Беньяміна. Сапраўды, практыка чытання ягоных тэкстаў выразна сведчыць, што катэгорыя покрыва, паверхні — усяго толькі вынік больш-менш удалага пошуку мовы, у якой уласцівае яму бачанне зможа сябе вымавіць. Ягоны вопыт — гэта вопыт існавання ў двухмернай прасторы. І шукаючы назвы для тых або іншых ведамых, у сэнсе — бачных яму з'яваў, ён, па сутнасці, адкрывае для сябе шляхі адчужэння (аддаленасці, адступлення), але і толькі.

Метад, які ён скарыстоўвае, названы ім самім «дыялектыка ў бяздзеянні» — і ўяўляе сабой не што іншае, як дыялектыку найменняў. Гэта рух у адной плоскасці, дзе пустоты, фрагменты «нішто» перамешваюцца з аскепкамі «нешта». І тут істотны не вакуум сэнсавага поля, а тое, што яго парушае. У гэтым аспекце сапраўдная паверхня гісторыі — прастора, поўная тэхналагічных і культурных аскепкаў, рэштак, слядоў другіх, мінулых эпохаў. Даследаваць іх, атрымаць уяўленне аб прамінуўшых ды зніклых рэчах і сэнсах былога свету — і ёсць прызначэнне археалогіі свядомасці. Так мысліць прынцыпы свайго метаду Беньямін. Ён не адпрэчвае магчымасці свядомасці ў яе стасунках з рэчаіснасцю, але і не туліцца думкай да існага. Ён нібы расплюшчвае вочы і яшчэ да ўсялякай канцэнтрацыі сваёй суб'ектыўнасці на нечым канкрэтным ужо атрымлівае пачаткі ведання ад знакаў рэчаіснасці, і таму ставіцца да поля сустрэтых сэнсавых праяў, як да натуральнага фону экзістэнцыі вока. Што робіць у гэтым стане фокус зроку — хіба што не супраціўляецца перасоўванню з аднаго прадмета на другі, у выніку чаго і фармуецца, гэта значыць канстатуецца кшталт зроку, які Падарога назваў «меланхалічным позіркам алегорыка».

Алегорыя — тое, што замяшчае Беньяміну вобраз. У працах, прысвечаных нямецкай трагедыі, Беньямін не шкадуе ўвагі аналізу пачаткам вобразнага і алегарычнага ўспрыняцця свету. За вобразам для яго заўсёды тоіцца нейкая пластычная татальнасць, паколькі ў вобразе праз асобнае выяўляецца не толькі агульнае, але і ўся сутва часу. Аднак такая катэгарычная цэльнасць зусім пазбаўленая для Беньяміна прывабнасці ў сэнсе апазнання прадметаў свету, і таму яна нічога не вартая ў сістэме ягонага бачання. Цэлае не дадзенае, бо не бачнае, а таму ніколі і няўведанае. Алегорыя ж парушае ілжывую бачнасць татальнасці. Рэчаіснасць паўстае ў ейнай выяве як унутрана разарваная, незавершаная. Алегорыя — як жэст на паверхні, жэст, які рве дзею. ("Жэст-рух, які служыць для абазначэння нейкага сэнсу, калі ён аддзелены ад чалавека, то часам супярэчыць унутранай сутнасці чалавека або яго стану". В.Беньямін). Усё тое, што счытваецца, сустракаецца на паверхні ўсялякага тэксту ў сістэме бачання Беньяміна — не рупіць падтрымаць агульны лад сэнсаўтварэння, а імкнецца трапіць у нашу свядомасць паасобку, кожны знак сам па сабе. У гэтым сэнсе бачнае магчыма адно як алегарычная выява, якая з'яўляецца толькі манаграмай сутнасці, а не самой сутнасцю ў яе поўніцы.

Катэгорыя паверхні паводле Беньяміна ёсць не што іншае, як вопіс таго, што ім бачыцца, таго, з чым сустракаюцца яго думкі, і, урэшце, таго, чым абмяжоўваецца воля блукання яго меланхалічнага позірку. Гэтае абмежаванне не ўспрымаецца ім негатыўна, бо прастора, як і час, не ацэньваюцца Беньямінам у катэгорыях сэнсу. Апошняе дазваляе яму пазбегнуць настальгіі па цэласнасці свету (гісторыі, тэксту) — у параўнанні, скажам, з фенаменалагічнай традыцыяй, дзе свет з'яваў засціць ад нас свет рэальных аб'ектаў. Для фенаменолага падзеі выбудоўваюцца па схеме запаўнення інтэнцыянальнасці, куды збіраецца татальнасць аб'ектыўнага свету. Сэнс існуе тады, калі адна з нашых інтэнцый запоўніваецца ці хаця б калі нейкая колькасць знакаў або фактаў гатовая быць ахопленай нашым веданнем. Іншымі словамі, асобныя знакі на паверхні тэксту — як асобныя жэсты, з якіх складваецца паверхня дзеі і якія гэтую ж дзею разрываюць, з'яўляюцца заўсёды наступствамі нашых інтэнцый. (Праўда, інтэнцыі не дасягаюць свайго завяршэння, яны ўсяго толькі фармуюць нейкую новую паверхню, кальку з рэчаіснасці свету.)

Што дапамагае Беньяміну пазбегнуць негатыўнасці свайго разумення паверхні? Катэгорыя безінтэнцыянальнасці быцця! Дакладней, інтэнцыянальнасць як анталагічнае памкненне для яго існуе, але існуе інакш: нібы вектар, што скіроўвае позірк, і пачатак гэтага вектара не каля вытокаў нашых стасункаў з сусветам — у глыбіні свядомасці, а на паверхні — рагавіцы вока.

Інтэнцыянальнасць — уся і да рэшты функцыянальная, а не проста ініцыіруючая. Стрэлка гэтага вектара не мае канцавой мэты, свайго паказчыка, і таму дазваляе нефіксаванае на нейкай мэце вывучэнне плоскасці свету, той плоскасці, якая здольная існаваць у выглядзе знакаў-жэстаў, што рвуць яе на часткі. Праблема ў тым, каб НЕ паспець сінтэзаваць рэч, выйсці ёй насустрач са сваімі перцэптыўным і сенсор-

---

Уладзіслаў САФРОНАЎ

ДЖОЙС І ПАРАДАК СЛОЎ

Даўно, ці не з Канта, існавала падазронасць, што ўспрыманне не дае нам уяўлення аб рэальным стане рэчаў (аб'ектыўнасці). Цяпер падобнае меркаванне зрабілася звыклым.

Згодна Бадрыяру, да прыкладу, апазіцыя рэальнасць/ уяўленне ператварылася ва ўсеагульнасць «сімуляцыі», «гіперрэальнасці», дзе гэтая гіперрэальнасць сама спараджае, мадэлюе зручную ёй «аб'ектыўнасць». Знакі тут ужо не злепак з субстанцыянальнай рэальнасці, а «працэс сімулякраў». Гэта нават не парадзіраванне рэальнасці, а замкнуты на сабе карагод сімуляцый.

Прамаўляючы гэтую агуль[illegible]нь-сітуацыю постсучаснасці праз улас[illegible] індывідуальнае ўспрыманне, Дэлёз і Гватары («Анты-Эдзіп», «Капіталізм і шызафрэнія») даводзяць, што вока ў сучасную эпоху не бачыць, а «счытвае» графічнае, дзе «графічнае» роўнае «зразумеламу».

У сваю чаргу Барт і Фуко абгрунтавана сцвярджаюць, што класічная сітуацыя празрыстай моўнай рэальнасці, калі мова разумеецца як арганон адэкватнага «апісання» «рэальнасці» (а па сутнасці паразітавання на рэальнасці пры ўмове рабскага падпарадкавання моўнаму суб'екту), — ужо можа быць аспрэчанай. Мова-паразіт трансфігуруецца ў «мову-фашыста» (Р.Барт). Дакладней, яна і была такой адвеку і анта— і філалагічна. Суб'ект заўважае сябе ва ўладзе непадуладных яму, прыгнятаючых яго моўных механізмаў. «Мова — фашыст не таму, што прынукае

[illegible]
чаю постмадэрн як недавер д
ваў. Гэты недавер бясспрэчна
прагрэсу ў навуках, але й са
сваю чаргу абумоўлены праз
тарэньню метанаратыўнаг
легітымацыі адпавядае, найбол
крыза метафізычнае ф
універсытэтаў, на якія яна
абапіралася ў мінулым. Нара
цыя губляе сваю дзейснасьць,
герояў, свае вялікія небясі
падарожжы й вялікую мэту...
Я быў выявіў два пярэчан
тычнага прыняцьця інструмэ
цэпцыі веды ў найбольш вь
грамадзтвах. Веда ня ёсьць т
навука, асабліва ў ейных суча

маўчаць, а таму, што патрабуе гаварыць» (Р.Барт).

Толькі гэта не ўсё. Мова не толькі прымушае гаварыць, але і патрабуе гаварыць «правільна», ператвараючы дыскурс у канцлагер «звыклага», «зручнага», «утульнага», «неабходнага». Аднак што азначае хацець гаварыць правільна? Не што іншае, як «хацець быць зразуметым», а значыць патрабаваць разумення ад іншых.

Такім чынам, цяпер, калі сітуацыя насычанасці дыскурса тэхнікамі ўлады-прыгнёту акрэслена, можна выснаваць аналагічную думку адносна «разумення-слыху». А дакладней, паспрабаваць вызначыць гэтыя працэсы як не толькі аналагічныя, але і гамаморфныя. Гаварыць — значыць знаходзіцца ў эпіцэнтры тэхнік улады. Ці не тое самае чуць-разумець? Ці не азначае «разуменне» таксама прыгнёт? «Зразумець», як паставіць у віну зразумеласць, прыпісаць свае ўласныя адказы на свае ўласныя запытанні?

Пераходзячы непасрэдна да тэмы, найперш заўважым наступнае. Джойс, па нашаму меркаванню, з'яўляецца такім аўтарам, які паспрабаваў заўпарціцца той лёгкасці, з якой мова аказалася ўцягнутай у аўтамат гаварэння-разумення, заўпарціцца той сітуацыі, дзе мова дыктуе свайму ўласнаму суб'екту свае ўласныя правілы. Разбураючы «патрэбны» парадак слоў (сінтаксіс улады), Джойс здзяйсняе работу феміністычнага вызвалення мовы ад «фалагацэнтрызму» (Дэрыда), «дэтэрызуе палосы і стужкі кодаў» (Дэлез). Паўстаючы супраць «патрэбнага», Джойс звяртаецца да «непатрэбнага»: неўнармаванай лексікі, маргінальных сацыяльных групаў, «сарамлівай» тэматыкі (гэтаксама Ніцшэ, Маркс, Фрэйд тэматызавалі свае пошукі ў тых сферах, якія раней лічыліся безумоўна маргінальнымі: мілітарызм, пралетарыят, секс).

Ламаючы абстрактна-статыстычна-трансцэндэнтную машыну жадання, Джойс адключаецца ад яе «батарэек», яе «прынтэра і дысплея» і пачынае працаваць над тэкстам уручную. Ён вяртаецца да прымітыўна-першапачатковай аральнай сістэмы пісьма, канататыўнаму графізму, але не субардынаванаму (Дэлез) з ім. Ён татуіруе цела (у тым ліку цела зямлі, горада: мапа Дубліна гэткая татуіроўка); ён размалёўвае твары, скача прымітыўны танец блукання па горадзе Блума (блумканні). Джойс не гаворыць, ён адно бачыць. Джойс нават не ўслухоўваецца, бо слухаць — гэта адначасна прамаўляць. Джойс разбурае падначаленне аральнага графічнаму, бо зразумець — гэта мець магчымасць запісаць. Калі ўжо гаварыць, дык сятчаткай, прымусіўшы яе вібраваць, як галасавыя звязкі. А калі ўжо выкарыстоўваць галасавыя звязкі, то зрабіць іх чуйнымі да такой ступені, каб бачыць імі. Джойс апярэджвае ідэю Арто пра тэатр жорсткасці як супрацьвагу традыцыйнаму еўрапейскаму тэатру прадстаўлення, дзе мова надыктоўвае дзею: «Мы разлічваем заснаваць тэатр перш за ўсё на відовішчы...» — пісаў Арто. Дэрыда, каментуючы Арто, дадае, што гэта павінна быць такая прастора

нымі палямі і пазбаўленым усякай тыпалогіі магчымага быцця бачаннем. Гэткая вектарнасць адносін пазбаўляе зрок суб'ектыўнасці ці, ва ўсялякім разе, абсалютнай суб'ектыўнасці. Працэс ператварэння аб'ёму ў плоскасць, сутнасці ў манаграму кожны раз аказваецца ўяўнасцю, бо ў рэчаіснасці гэта заўжды адбываецца ўжо ў мінулым і выяўляе сябе як былы этап дарэфлексійнага бачання. Свядомасць закліканая канструяваць (фенаменолаг сказаў бы: рэканструяваць, бо для яго свет існуе аб'ектыўна, але не можа такім увайсці і выяўляе сваю паўнату і завершанасць вобмацкам інтэнцый). Іншая справа «свядомасць» Беньяміна, для якога пытанне пра «дзею», якая, магчыма, стаіць за разарваўшымі яе фрагментамі, зусім не істотнае. Для яго па-за з'явай не тоіцца аб'ектыўная прадвызначанасць. «Час вымагае погляду на час» (Мерло-Понці).

Такі стан рэчаў у свеце, свету ў фокусе зроку і адлюстраванняў у свядомасці падводзіць да таго, каб абазначыць колькі высноў адносна праблемы бачання. Імкненне зрабіць яго кантралюемым, навучыць кіраваць ім — свайго роду максімальная задача розуму, які асэнсаваў сваю праблематычнасць. У гэтым сэнсе вопыт Рыльке дазваляе прасачыць дынаміку бачання і прадмета на доўгім шляху несупыннай паўсядзённасці ды зафіксаваць месца, дзе і калі рэч раптам вызначае сябе ў новай якасці і практычна разбурае ўсе вобразы, якімі наша свядомасць карысталася доўгі час. Развязка адбываецца падчас адчайнага памкнення з глыбіні на паверхню... А вось вопыт бачання Беньяміна дэманструе магчымасці і нават вабы бестурботнага існавання на паверхні, калі вядома, што шляху назад няма — там свядомасці ўжо не выжыць з-за празмернага ціску татальнасці і запоўненасці. Ці не ў гэтым разгадка непазбыўнай меланхоліі Беньяміна, якую гэтак часта згадваюць? Меланхолія як прасжыванне-разуменне немагчымасці іншага, добраахвотнае быццё там, дзе толькі і магчыма быць.

Рыльке пісаў і думаў аб прадмеце як рэчы, у прыватнасці — скульптурнай кампазіцыі; Беньямін скіроўваў свой позірк на гісторыю і казаў пра магчымасці сучаснасці не як пра нешта рэальнае, а як пра мроі аб сэнсах мінулага; акрамя гэтага, у яго ёсць і іншы вопыт меланхоліі: «Парыж — сталіца XX стагоддзя» — адзін з яскравых прыкладаў праманлення алегарычнага бачання. Гэта — нешта новае, няведанае дасюль «апісанне» горада, калі ён разглядаецца як кангламерат магчымасцей сэнсу, актуалізацыя якіх завяршаецца не распачаўшыся. Любы фрагмент гэтай работы з'яўляецца па сутнасці нейкім самадастатковым вобразам. У раздзеле «Бадлер, альбо вуліцы горада» гэткімі паўстаюць вобразы, дзе метафарычныя сэнсы бадлераўскай паэзіі робіцца рэальнай часткай гарадскога інтэр'ера, а паняцці тапаграфічнай фармацыі гэтага інтэр'ера лёгка здзяйсняюць сябе ў ідэалах буржуазнага класа, пазней — натоўпу, як покрыва, з дапамогай якога «абжыты горад ператвараецца ў фантасмагорыю»; апошняе апраўдваецца псеўдарацыянальнасцю прагрэсу горада, ягонага ландшафту ці тавараў спажывецкага побыту. Трапляючы ў рынкавую сістэму, у спляценне эканамічных сюжэтаў і інтарэсаў, якая заўгодна свядомасць набывае немагчымасць палітычнага існавання; і, нарэшце, «паэзія Бадлера чэрпае сваю сілу з бунтарскага пафасу такога патэнцыялу, які можна спалучыць з пралетарыятам, але які, па сутнасці, з'яўляецца прынцыпам існавання багемы...» Калі маюцца падставы, каб казаць пра траекторыю алегарычнага бачання, то акрэслены вышэй рух ёсць нешта ў гэтым родзе. Аднак гэты фрагмент цікавы яшчэ і тым, што тут не зусім звыклым чынам спалучаюцца, зліваюцца ў адной гульні розныя паверхні, розныя — не проста як падзеленыя, а, калі можна так сказаць, розныя па фактуры.

Беньямін не робіць ніякіх намаганняў для змены стратэгіі бачання, калі пераходзіць ад паверхні «горада» да паверхні паэтычнага тэксту. У развагах пра паверхню ўвогуле гэта добрая нагода, каб здзейсніць спробу аналітыкі тэксту на даволі хісткай падставе меркаванняў па аналогіі. Маецца на ўвазе аналітыка тэкставай паверхні, адзін успамін пра якую цягне за сабой усялякую негацыю ў сэнс характарыстык, ад якіх, колькі існуе праблема тэкставай інтэрпрэтацыі — заўсёды даводзілася збаўляцца. Але цяпер ужо не здаецца нечым безразважным мысліць тэкст як такую ўсепранікліваю асэнсаванасць, што нават ягоная паверхня, «мыслімая абалонка» — не здаецца пазбаўленай элементаў значнасці.

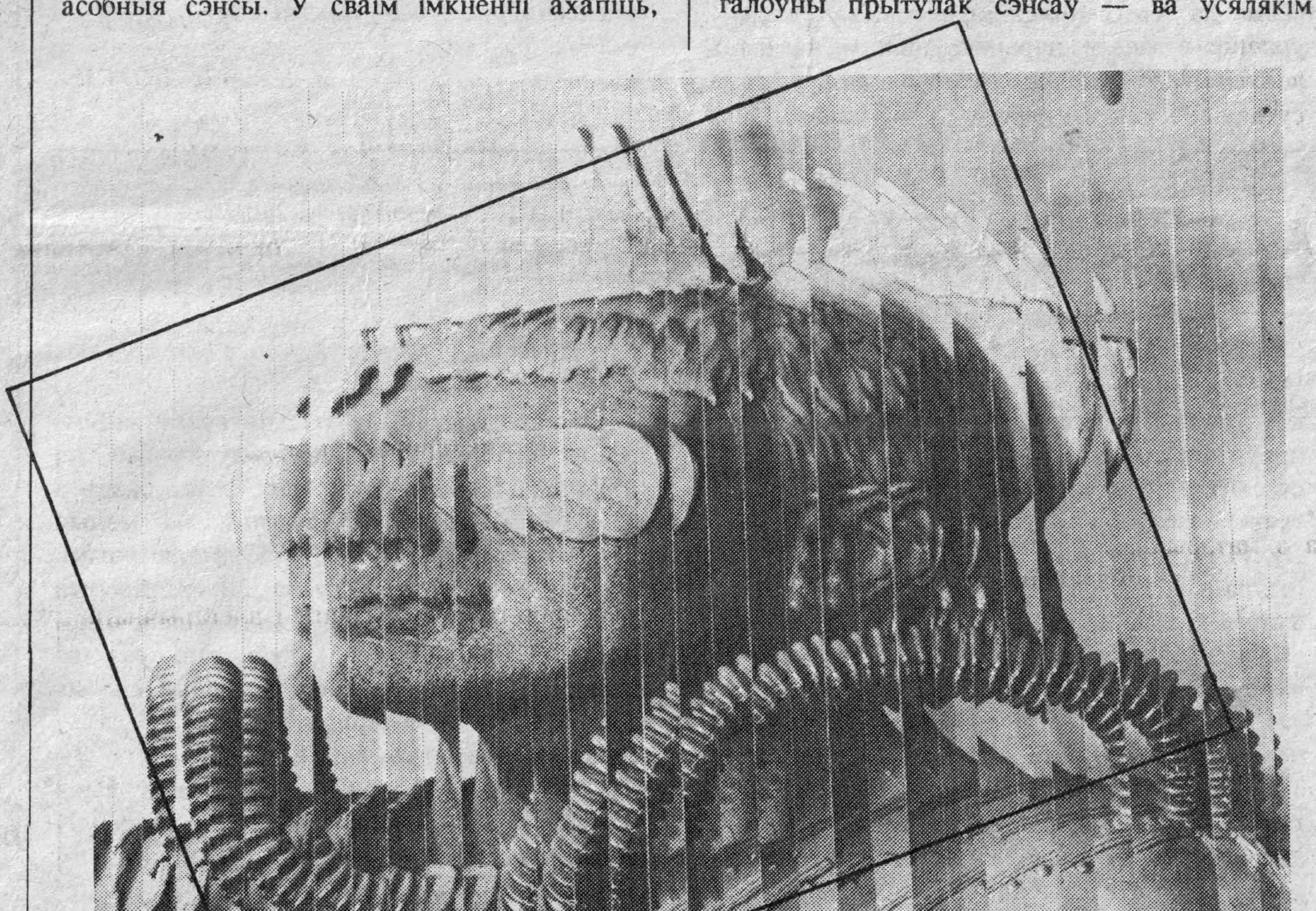
Усе ўяўленні пра тэкст як «трывала» арганізаваную ўпарадкаванасць, іерархію да-структуры-падлеглых значэнняў гэтага тэксту звязаныя з тэкстам, які ўжо прарабіў пэўны шлях і з'яўляецца вынікам працяглых сінтэзуючых інтэрпрэтацый. Нават аналіз, у логіцы звычайна функцыянальна супрацьлеглы сінтэзу — адносна стратэгіі чытання з'яўляецца далёка не першаснай прыкметай успрыняцця/уражання. Тэкст, які аналізуецца — ужо папярэдне меў этап сінтэтычнага станаўлення структуры сваіх значэнняў. Калі ж пры першай сустрэчы з тэкстам звярнуцца да яго анатоміі, то сітуацыя чытання выглядае куды менш лагічна паслядоўнай і аб'ектыўна-тэкстам прадвызначанай. Бачанне хутчэй сінкрэтычнае, чым несінкрэтычнае. Яму адкрываюцца дыскрэтныя фрагменты сэнсу, асобныя сэнсы. У сваім імкненні ахапіць убачыць як мага болей позірк вымушаны рассейвацца па прасторы і такім чынам фармаваць на экране свядомасці нейкае падабенства цэльнага адлюстравання. Паверхня — не нешта, перагрувашчанае сэнсамі, але і не пустэльня. Гэта месца, дзе час ад часу нешта здараецца, і таму трэба ўмець абыходзіцца са слядамі і аскепкамі былога. Не канцэнтраваць позірк на асобных сэнсах, але і не пакідаць іх незаўважанымі; трэба выпрацаваць нейкую паслядоўнасць угледання, але не трэба надаваць ёй статуса паслядоўнасці, пакінуўшы ёй статус алегарычнай звязкі. Чытаць, не пасяваючы думаць, бачыць, не пасяваючы чытаць. Такая тэхніка можа спарадзіць нязвыклы эфект іншага спасціжэння. Але каштоўнасць такога чытання — не ў бяздумнасці, прынцыповай незразумеласці, неасэнсаванасці. З аднаго боку — гэта магчымасць паспытаць эфектыўнасць рассеянага позірку і (хто ведае!) наблізіць момант вычарпальнага бачання, якое прамінула сітуацыю адрознення сваіх уласных стратэгій і дадало да традыцыйных магчымасцей вока маніпуляванне фокусам зроку. Такім чынам паявілічваецца верагоднасць сустрэчы з нечым адзіным, галоўным сэнсам, дзеля якога ўсё існуе і які, дарэчы, можа ўзнікнуць як вынік алегарычнай падказкі ці нават памылкі, разладжанасці ў вербальнай жэстыкуляцыі на паверхні тэксту. (Не цяжка заўважыць, што гэтае апраўданне рассеянага, лянотна-блукаючага позірку ёсць не што іншае, як рэверанс у бок традыцыйна-паважлівага стаўлення да аб'ёмнай арганізацыі тэксту, якое трывала замацавалася ў свядомасці нашага чытача.) Але ёсць і другое паследства такога нязвыклага канцэнтравання ўвагі на тым, што заўсёды адно замінала ці, у лепшым выпадку, усяго не заўважалася. І ў апошнім — галоўная каштоўнасць таго, што паверхня дала пра сябе памысліць. Рэч пра нябачную дагэтуль ускладненасць узаемаадносін паміж асобнымі значэннямі, фрагментамі сэнсу, якія апынуліся вольнымі ад звыклага ўчэпістага нагляду з ягонымі ідэаламі цэльнай структуры, калі кожнае асобнае значэнне не можа застацца па-за ўвагай, бо без яго была бы парушанай агульная структура. Калі ж ідэя структурнасці, як вырашэнне адвечнай праблемы ўзаемаадносін формы і зместу, адпадае, то ўзнікае магчымасць ператварэння паверхні з перашкоды, што перагароджвала шлях, у галоўны прытулак сэнсаў — ва ўсялякім разе тых з іх, якія дасягнулі яе. Цяпер паверхня не закліканая хаваць нешта, наадварот — азначаць і выяўляць. Яна робіцца прасторай, дзе адбываецца несупынная барацьба значэнняў, бо, з'яўляючыся патэнцыяй, яна імкнецца да сваёй актуалізацыі ў тоесных сэнсах-знаках. На змену надзейнай структурнасці прыходзіць разгубленасць перад рассеяным бачаннем — можа і не заўважыць. Такое становішча здольнае ініцыіраваць узрастанне агрэсіі з боку тэксту, але гэта агрэсія будзе бяскрыўднай, бо яна трапляе ў поле дзеяння няўважліва-мройлівага позірку. Кожны момант прыпынку бачання стаецца месцам, адкуль бяруць пачатак розныя алегарычныя шляхі. Умець апазнаць кожны (ці хаця б адзін з іх), яшчэ не пачаўшы рух, — значыць вызначыць механізмы і законы, якімі патаемная барацьба значэнняў разгортваецца ў нашым зроку-свядомасці.

Такімі чынам, ледзь пазначаная ідэя паверхні, стратэгія рассеянай свядомасці, якой апякуецца паверхня, дае досыць нязвыклае бачанне нашых уласных мажлівасцяў. Не цяжка заўважыць, што гэтая новая сітуацыя ўзнікае на падставе нязмушанага даверу да тых глыбіняў нашай прыроды, што актуалізуюць у момант свабоднага «асацыятыўнага лунання» над тым месцам, дзе ўтвараюцца алегарычныя звязі. Гэта давер таксама да нашай здольнасці ўбачыць дакладнае адрозненне спаміж аскепкамі значэнняў і сэнсаў, якія не страцілі анталагічнай повязі з «эйдасам» тэксту, або, паводле Беньяміна, яго (тэксту) аўрай і з тымі рэшткамі, якія гэтую повязь разарвалі і праз што самі ператварыліся ў «сэнсавы пыл». Якім бы прывідным не падавалася гэтае новае адрозненне, ад яго шмат што залежыць у існаванні паверхні, бо хаця «пыл» — тое, што ўздымаецца з першым лёгкім зрухам, тым не менш ён можа нанесці такія штрыхі на манаграму сутнасці, ад якіх яна станецца недасяжнай для нашага досведу. Выходзіць, што ўласцівыя для Рыльке дакладнасць і пільнасць бачання могуць зрабіцца адзіным апраўданнем наяўна-няяўнага меланхалічнага блукання па паверхні.

Акрамя перайначаных адносінаў да мажлівасцяў нашага ўласнага зроку ідэя паверхні ініцыіруе таксама механізмы больш тонкіх адрозненняў, а гэта азначае, як ні дзіўна, што рассеянае бачанне на пэўнай плоскасці тэксту мае плённым большая канцэнтрацыі намаганняў нашай свядомасці.

Перааддоленая інерцыя мыслення (бачання), больш інтэнсіўная рэфлексіўнасць, новыя магчымасці адрозненняў — усё гэта адно крапкаваная лінія, якой пазначаны ўласцівасці, наступствы, далягляды рассеянага бачання, што ўхілілася з гасцінца традыцыйнага спосабу ўзірання...

Нават калі гэты сюжэт застанецца толькі ўтопіяй у свеце ўзаемадачыненняў паміж унутраным і вонкавым, то і тады, магчыма, ён не губляе свайго права быць у якасці дэманстрацыі вопыту свядомасці, якая зазірнула на той бок Месяца (ці, што тое самае — на паверхню тэксту), і, перш чым забыць пабачанае, паспела занатаваць гэты вопыт у слове.



(espacement), якую аніякая мова не здолела б пацісунць ці ахапіць.

Паколькі для Джойса не існуе патрэбнага парадку слоў, то ён не ўслухоўваецца, а глядзіць. Джойс не суб'ект моўнага зроку, а валацуга-эстэт, які моўчкі блукае за Блумам. Не тое каб ён, Джойс, наўмысна маўчаў, проста не мае значэння, гаворыць ён ці маўчыць, калі «блумкае».

Адзінае сінтаксічнае правіла, якое ёсць ва «Улісе» — гэта картаграфічная сетка (перад кожным раздзелам твора), накінутая на ўсю прастору рамана. А эпіграфічная частка сеткі ахопліваe і пазараманныя межы. І ў гэтым сэнсе карта Дубліна трансцэндэнтная раману, але гэта перверсіўная трансцэндэнтнасць — па той бок свету выдалены сам план горада, ягоны шкілет.

Асабліва бянтэжаць непадрыхтаванага чытача непрыязныя адносіны Джойса да сінтаксісу, якія спачатку выказваюцца ў спарадычна знікаючых знаках прыпынку і заканчваюцца сінтаксічным скандалам у эксцэсе з «Пенелопай». Чаму гэтая непрыязнасць да сінтаксісу як парадку дыскурса, парадку слоў, парадку ўлады распаўсюджваецца так далёка, што сягае і такой, здавалася б, драбязы, як знакі прыпынку?

Думаецца, Джойс тут усяго толькі паслядоўны. Ён не спыняецца ў сваёй рэакцыі разбурэння адно на парушэнні парадку ўлады (мета-ўлады, дыскурснай, дысперснай улады як сумы неабходнай тэматызацыі і неабходнай артыкуляцыі-парадку слоў), а імкнецца прасунуцца да канца, да «кропкі», не пакідаючы сінтаксісу ўлады ніводнага закутка.

Пагэтаму паспрабуем збольшага абазначыць падначаленасць знакаў прыпынку агульнаму, глабальнаму сінтаксісу ўлады, як патрэбнаму парадку слоў.

Знакі прыпынку ёсць знакі сычтвання. На самой справе іх задача цалкам звязаная з «афармленнем» рэакцыі «голаса-вока», якое бачыць-сычтвае (разумее) тэкст. Яны не толькі дапамагаюць адрозніваць літары, знакі, але і надаюць гэтаму злучэнню ліній тоесны, сінхранізаваны з ім парадак голасу: рытм, інтанацыю, дыкцыю. Знакі прыпынку прымушаюць дэкламаваць, «чытаць выразна», рабіць паўзы ў пэўных месцах, прыцішаць ці падвышаць голас, пытацца і адказваць.

У гэтым сэнсе знакі прыпынку ёсць, па-першае, знакі трагедыйнасці ў мове. Трагедыйнасць у сваю чаргу напрасткі звязаная з прымусам. Трагедыя — «песня казлоў», істот, якія сімвалізуюць Дыяніса — бога, што заўсёды пакутуе. Пакуты вымушаюць крычаць — спяваць першую песню. Фабула трагедыі сама па сабе завязана на прымусе. Паўстанне героя супраць фатума — завязка, ягонае змаганне — сюжэт, наканаваная пагібель (патрабаванне жанру) — эпілог. Герой пакутуе, герой змагаецца, герой гіне, герой увесь час спявае. Песню можна вызначыць тут як тэкст, афармлены знакамі прыпынку; як вакабуляваны, інспіраваны, падсцёбнуты сінтаксісам лямант пакуты... Нашпігуйце любы тэкст знакамі прыпынку, і ён станецца вакальнай дэкламацыяй: заспявае, застогне, загалосіць...

А па-другое, знакі прыпынку можна інтэрпрэтаваць як знакі сакральнага: «Песня Песняў» — песня ў вяршынасці сваёй магчымасці, безумоўна, з'яўляецца рэлігійным гімнам.

Такім чынам, знакі прыпынку незаўважна нагружаны канатацыямі ўлады-прымусу. Можна нават сказаць, што знакі прыпынку — гэта прадукт адсарбацыі знакаў улады. Вось чаму нельга бачыць усяго толькі дзівацтва ў тым, што Джойс адмовіўся ад знакаў прыпынку.

І апошняе. Сама гэтая настойлівасць Джойса ў барацьбе за тэкст вызначае ягоны раман, як вялікі мадэрнісцкі праект. Джойс яшчэ змагаецца, аднак нам ужо зразумела, што супраць мовы-фашыста марна змагацца мовай-антыфашыста. Джойс супрацьляецца прымусу сілай, ён падымае паўстанне супраць адно функцыянальнай ролі аўтара тэксту (Барт: аўтар з'яўляецца ўсяго толькі адной з функцый тэксту; Аўтара — няма). Гэта падобна на бунт чалавека Рэнесанса: я — Гаспадар-свайголёсу (у Джойса —тэксту). Сама адмысловасць літаратурнай тэхнікі, што паўсюдна дэманструецца ў рамане, як бы закліканая ўвесь час даводзіць уладу аўтара над матэрыялам. Навошта гэта? Можа, дзеля таго, каб заваражыць тое, пастаянна адчуваемае (нягледзячы ні на што) самастойнае жыццё тэксту?

З усяго сказанага можна выснаваць меркаванне, што гэтая бясконцасць эксперымента над тэкстам сведчыць аб безвыніковасці высілкаў. Эксперымент выходзіць з-пад кантролю (што неўзабаве адчуе Эйнштэйн, прадумваючы падобныя працэсы ў ядзернай фізіцы), рэакцыя робіцца некіруемай і няспыннай. Інавацыя запоўніе сабой усю прастору, не пакідаючы месца традыцыі. Аўтар можа дазволіць сабе «што заўгодна» ў межах эксперымента, але адзінае, што яму не пад сілу, — гэта спыніць сам эксперымент.

ЗНО
Сучаснае мысленне

Жан-Франсуа Льётар

УВОДЗІНЫ

За апошнія дзесяцігодзьдзі тэрмін «постмадэрновы» быў ужываўся так шырака і ў такіх розных сэнсах, што сёньня даць дакладны іх пералік практычна немагчыма. Часьцяком злучаны зь іншымі моднымі пост-тэрмінамі, такімі, як «постэмпірычны», «постметафізічны», «постструктуральны» й «постіндустрыйны», ён выяўляе ўсьведамленьне грунтоўных зьменаў у культуры й грамадзтве, дастаткова рэальных, нягледзячы на ўсю іхнюю цьмянасьць й двухсэнсоўнасьць. Контуры гэтага зруху найбольш выразна бачныя ў літаратуры й мастацтвах, дзе постмадэрн кантрастуе з эстэтыкай клясычнага мадэрну. Калі браць самае відавочнае — архітэктуру, мы можам прасачыць, як адмова ад сталёва-шклянога функцыяналізму міжнароднага стылю паступова вяла да прыняцьця рознага кшталту гульні гістарычных алюзыяў, эклектычнага пасьцішу, адаптацыі мясцовых традыцыяў й вяртаньня да арнаментацыі й дэкору. Але нават у літаратуры й мастацтвах мы назіраем нявырашальнае балансаваньне паміж «канцом» й радыкалізаваным працягам мадэрну (як мы пабачым, гэткае балансаваньне характэрнае й для Льётаравага ўжываньня гэтага поведу).

Рэчы яшчэ больш заблытваюцца, калі парушыць да постмадэрновае думкі ў філязофіі й сацыяльных навуках. Тут аб'екты разгляду даволі адметныя: галоўныя катэгорыі, прынцыпы й усталяваньні сучаснага Захаду. Пачынаючы з позьніх 70-х, часткова праз францускі постструктуралізм й асабліва праз ягонае прачытаньне ў Злучаных Штатах, канфігурацыя мадэрн/постмадэрн у эстэтыцы была зьвязаная з гэткай жа канфігурацыяй у сацыяльных навуках. Найбольш істотны момант дзеля кантрасту задавала характарыстыка заходняе культуры як сутнасна рацыяналістычнай ды суб'ектывісцкай: постмадэрн у філязофіі зазвычай сканцэнтраваны на крытыцы мадэрновых ідэяў розуму й рацыянальнага суб'екту. З пункту гледжаньня постмадэрну менавіта гэты «праект Асьветніцтва» мусіць быць дэканструяваны, менавіта аўтаномны эпістэмалягічны й маральны суб'ект мусіць быць дэцэнтраваны, настальгія па ўнітарнасьці, татальнасьці й угрунтаванасьці —мусіць быць пераадоленая, тыранія прадстаўнае думкі й універсальнае праўды — мусіць быць парушаная. Як і шмат хто зь ягоных францускіх сучасьнікаў, Льётар бачыць Ніцшэ ў якасьці мадэлі дзеля гэтае ўсеахопнае, франтальнае атакі на заходні лёгацэнтрызм. Але ў адрозьненьне ад большасьці зь іх ён пазычае хутчэй з Вітгейнштэйна, чым з Хайдэгера — каб разьвіваць сваю вэрсію гэтае атакі. І гэты ніцшэанізаваны Вітгейнштэйн дазваляе яму скарыстаць пэўныя ключавыя тэмы з постэмпірычнае філязофіі навукі (у прыватнасьці Фэйэрабендавы эпістэмалягічны анархізм) дзеля характарыстыкі постмадэрновых умоваў веды.

Льётар выбірае ў якасьці фокусу свайго аналіза не «волю да ўлады» ці «інструмэнтальны розум», але «прынцып легітымацыі», і характарызуе гэты прынцып у тэрмінах «наратыўнасьці». У такое перспэктыве мадэрн пазначаны распадам наратыўнае веды перад усьведамленьнем перавагі веды навуковае. Радыкальная перасьцярога да наратываў й апазыцыя навуковае веды да сваіх «пераднавуковых» формаў урэшце вядзе да парадоксу: як можа быць легітымаваная сучасная навука, калі ў сваёй сутнасьці яна адмаўляе ўсе наратыўныя легітамацыі? Вырашэньнем гэтага парадоксу было стварэньне формаў дыскурсу, характарыстычных дзеля мадэрну ўвогуле й мадэрновае філязофіі ў асаблівасьці: «метадыскурсы» зь іхняе «метанаратыўнасьцю»... былі вытвараныя й занялі мейсца ў моўнае гульні легітымацыі.

Па Льётару, тэрмін «мадэрновы» можа быць датасаваны да ўсялякае формы веды, што легітымуе сябе праз метадыскурс такога кшталту, г.зн. праз зварот да такіх вялікіх метанаратываў, як прагрэс Розуму й Вольнасьці, самаразгортваньне Духу, эмансыпацыя Чалавецтва. Па кантрасту дыскурс ёсьць постмадэрновым, калі ён мае «недавер да метанаратываў». Замест метанаратываў праўды й вольнасьці Льётар спрабуе вызначыць дыскурс постмадэрну праз серыю апазыцыяў у сваім «закліку да зброі» напрыканцы эсэ «Чым ёсьць постмадэрн?»: «Будзьма весьці вайну з татальнасьцю, будзьма сьведчыць аб непрадстаўным, будзьма актываваць рознасьці й выратуем гонар імя».

Дзеля здзяйсьненьня недаверу да метанаратываў Льётар зьвяртаецца да «прагматыкі мовы», асабліва да Вітгейнштэйна й ягонай трактоўкі лінгвістычных практыкаў як моўных гульняў. У такім прачытаньні мова ня ёсьць унітарным фэномэнам, але гетэрагеннай ды гетэраморфнай гульнёй узаемапранікальных й узаемазводных сілаў, кожная са сваімі лякальнымі й асаблівымі правіламі. Мы ня можам вымяраць іх па нейкім адзіным крытэрыі, усё, што мы ў стане, гэта «зьдзіўлена ўзірацца ў разнастайнасьць дыскурсыўных чынаў»...

Джэймс БОМЭН.

УМОВЫ ПОСТМАДЭРНУ

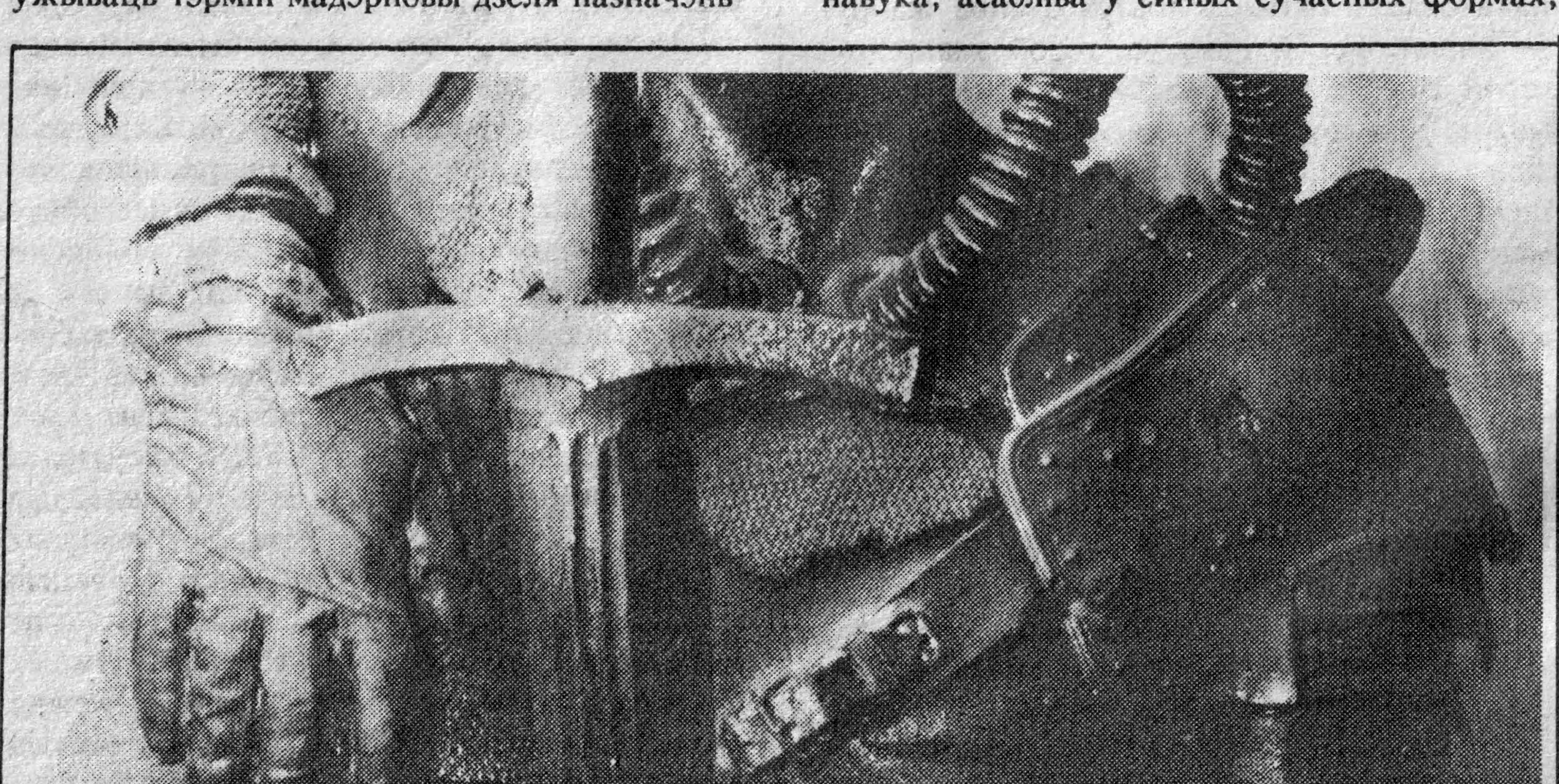
(урывак)

Аб'ектам гэтага досьледу ёсьць умовы веды ў найбольш высокаразьвітых грамадзтвах. Я быў вырашыў ужыць слова постмадэрновыя дзеля апісаньня такіх умоваў. Слова гэтае ў шырокім ужытку сярод сацыёлягаў і крытыкаў амерыканскага кантыненту; яно пазначае стан нашае культуры пасьля пэўных пераўтварэньняў, што, пачынаючы з канца дзевятнаццатага стагодзьдзя, зьмянілі правілы гульні ў навуках, літаратуры й мастацтвах. Гэты досьлед зьмяшчае вышэйназваныя пераўтварэньні ў кантэкст крызы наратываў (аповедаў).

Навука заўсёды была ў канфлікце з наратывамі. Вымераныя па капылу навукі, большасьць зь іх сёньня выглядае байкамі. Але ў тае ступені, у якой навука ня можа абмяжоўваць сябе простым сьцьверджаньнем карысных ды ўжытковых парадкаваньняў — і шукае праўду — яна вымушаная апраўдваць правілы сваёй уласнае гульні. Такім чынам, яна вытворвае дыскурс легітымацыі з павагай да свайго статусу, дыскурс, што завецца філязофіяй. Я буду ўжываць тэрмін мадэрновы дзеля пазначэньня ўсялякае навукі, што легітымуе (апраўдвае) сябе праз адсылку да метадыскурсу гэткага тыпу, выразна зьвяртаецца да такіх вялікіх наратываў, як дыялектыка Духу, герменэўтыка сэнсу, вызваленьне рацыянальнага ці працоўнага суб'екту, альбо вытворчасьць дабротаў...

Спрашчаючы да немагчымага, я вызначаю постмадэрн як недавер да метанаратываў. Гэты недавер бясспрэчна ёсьць вынікам прагрэсу ў навуках, але й самы прагрэс у сваю чаргу абумоўлены праз недавер. Састарэньню метанаратыўнага апарату легітымацыі адпавядае, найбольш відавочна, крыза метафізычнае філязофіі й універсытэтаў, на якія яна (філязофія) абапіралася ў мінулым. Наратыўная функцыя губляе сваю дзейснасьць, сваіх вялікіх герояў, свае вялікія небясьпекі, вялікія падарожжы й вялікую мэту...

Я быў выявіў два пярэчаньні да некрытычнага прыняцьця інструмэнтальнае канцэпцыі веды ў найбольш высокаразьвітых грамадзтвах. Веда ня ёсьць тымсамым, што навука, асабліва ў ейных сучасных формах; і навука, далёкая ад пасьпяховага зацямненьня праблемаў уласнае легітымацыі, ня можа пазьбегнуць іхняе пастаноўкі разам з усімі магчымымі наступствамі, ня меньш сацыяпалітычнымі, як эпістэмалягічнымі. Мы пачнем з аналізу сутнасьці наратыўнае веды, — што мусіць забясьпечыць нам момант параўнаньня; далей наш разгляд паспрабуе выявіць некаторыя адмысловыя формы, што прымае навуковая веда ў сучасным грамадзтве...



Веда (savoir) увогуле ня можа быць зьведзеная да навукі ці нават да вучэньня (connaissance). Вучэньне ёсьць усталяванымі сьцьверджаньнямі, што, выдаляючы ўсе астатнія сьцьверджаньні, пазначаюць альбо апісваюць аб'екты й могуць быць абвешчаныя праўдзівымі ці фальшаванымі. Навука ёсьць разгалінаваньнем вучэньня. Яна таксама складаецца з азначальных сьцьверджаньняў, але высоўвае дзьве дадатковыя ўмовы іхняе прымальнасьці: аб'екты, да якіх тыя стасуюцца, мусяць быць наяўныя дзеля паўторнага доступу, іншымі словамі, яны мусяць быць дасягальныя ў акрэсьленых умовах назіраньня; і мусіць быць магчымым вырашэньне — ці належыць пэўнае сьцьверджаньне да мовы, што прызнаная мовай навукі адпаведнымі экспертамі.

Але тое, што маецца на ўвазе пад тэрмінам веда — ня ёсьць адно шэрагам пазначальных сьцьверджаньняў. Яна (веда) таксама мае ў сабе поведы «ведаць-(як)—зрабіць», «ведаць-(як)-жыць», «ведаць-(як)-слухаць» (savoir-faire, savoir-vivre, savoir-écouter). Веда, такім чынам, ёсьць пытаньнем кампэтэнцыі, што сягае далей за простае вызначэньне й датасаваньне крытэрыя праўды, а працягваецца да вызначэньня й датасаваньня крытэрыя дзейснасьці (тэхнічная кваліфікацыя), справядлівасьці ці шчасьця (этычная мудрасьць), прыгажосьці гуку ці колеру (візуальна-гукавая чуйнасьць) і г.д.

Гэты загаловак — перапісаць сучаснасць — мне падказалі Кэйці Вудвард і Кэрал Тэнесан з Цэнтра доследаў XX стагоддзя ў Мілуокі: я ім за тое ўдзячны. Бо ён здаецца мне нашмат лепшым ад звыклых назваў кшталту «постмадэрн», «постмадэрнізм», «постмадэрновы», пад якімі змяшчаюць разважанні такога роду. Перавага вынікае з дзвюх заменаў: лексічнае замены прыстаўкі «пост» на «пера» і сінтаксічнага дапасавання яе да дзеяслова «пісаць», а не да назоўніка «сучаснасць».

Гэткая двайная перастаноўка накіроўвае думку па двух асноўных напрамках. Па-першае, робіцца відочнаю ўся марнасць перыядызацыі культурнае гісторыі ў тэрмінах «прэ» і «пост», «перад» і «пасля», пры пакінутай па-за ўвагаю пазіцыі «цяпер», сучаснага моманту — адзінае кропкі адліку, што надае храналогіі сапраўдную перспектыву. Прадстаўніку старое «кантынентальнае» філасофіі, кім я ёсць, гэты эфект не можа не нагадаць аналіз часу, зроблены Арыстоцелем у кнізе «Фізікі». Немагчыма па сутнасці, заўважае ён там, вызначыць розніцу паміж даўнейшым (protéron) і наступным (hustéron), паміж тым, што адбылося і тым, што мае адбыцца, калі не суаднесці плынь падзеяў з кропкай «цяпер». Аднак не болей магчыма й заспець, схапіць гэтае «цяпер», якое няспынна сплывае — назавем гэта плынню свядомасці, ці жыцця, ці бегам часу, падзеяў, ці яшчэ як, — але тое «цяпер» ужо праслізнула й знікла. Кожны момант ёсць адначасна момантам сыходу й надыходу, і заўжды бывае разам зарана й запозна лічыць злоўленым гэтае знікомае «цяпер», ловячы якое ўвесь час будзеш разам у нястачы і ў лішку. У лішку й нястачы проці чаго? Проці намеру зафіксаваць, проці разліку схапіць і распазнаць «тое, што ёсць», «тут і цяпер», роўнае само сабе.

Прыкладаючы гэты аргумент да «новага часу» (la modernité), бачым, што ані «новы час», ані так званы час «найноўшы» (la postmodernité) не могуць быць атаясамленыя й вызначаныя, як выразна акрэсленыя гістарычныя абсягі, з якіх другі абавязкова пачынаецца «пасля» першага. Наадварот, постмадэрн ужо знаходзіцца ўнутры мадэрна, цяпершчына ў сваёй плыннасці спеліць імкненне пераўзыйсці сябе, вымкнуць у стан, адрозны ад яе самае. Ды й не толькі пераўзыйсці, але пазбыцца сябе, растварыцца ў нейкай апошняй вырашальнай стабільнасці, якую, да прыкладу, мае на мэце ўтапічны праект, але таксама й просты праект палітычны, выспелены ва ўлонні вялікае задумы вызвалення. Паводле свайго складу цяпершчына (la modernité) заўжды цяжарная сваёй наступнасцю (la postmodernité).

Не постмадэрн будзе праўдзіваю антытэзаю мадэрна, а, хутчэй, класічная эпоха. Тая, што якраз прапануе такую мадэль часу ці такі, скажам, лад плыннасці (тэмпаральнасці), дзе «надыход» і «адыход», будучыня й мінуласць прымаюцца так, нібы ў сваёй спалучнасці яны змяшчаюць увесь абшар жыцця, як цэлае сэнсавае адзінства. Такі ўзор трактоўкі часу дае, напрыклад, міт, дзе рытмічнае сугучча пачатку й канца дзеі даводзіцца да рыфмы.

Працягваючы назіранне, выяўляем залежнасць перыядызацыі гісторыі ад пэўных навязлівых ідэяў сучаснасці. Перыядызацыя —гэта спосаб расстаноўкі падзеяў паводле дыяхраніі, якая будуецца на прынцыпах рэвалюцыйнасці. Сучаснасць, поўнячыся абяцаннем свайго пераўзыходу, мусіць таксама пазначыць, датаваць канец аднаго перыяду й пачатак наступнага. Яна адкрывае новы век, заводзіць гадзіннік на новы час, вяртае стрэлкі на нуль. У хрысціянстве, картэзіянстве, якабінстве паўтараецца гэты жэст, абвяшчаецца Год Першы новае эры, — эры праўды й выкуплення, ці адраджэння й аднаўлення, ці справядлівасці й свабоды (révélation-renaissance-révolution).

Двухсэнсоўнасць тэрміна «перапісаць» — тая ж самая, што заўсёды прысутная ў адносінах паміж цяпершчынай і часам. Перапісваць можна тым жэстам, які я вышэй згадваў, што вяртае стрэлку гадзінніка на нуль, пакідае за сабой «чыстую дошку» (tabula rasa), абвяшчае пачатак новай эры і новага летазлічэння. Прыстаўка «ге» (пера-) у гэтым выпадку азначае зварот да першапачатку, які лічыцца вольным ад усялякай папярэдняй думкі. (...)

Разам з тым гэтае «ге» можа мець другое і цалкам інакшае значэнне. Сутнасна задзіночанае з пісьмом, яно азначае зусім

ПЕРАПІСАЦЬ СУЧАСНАСЦЬ

не вяртанне да пачатку, а хутчэй тое, што Фрэйд называў «пра-працоўкай» (Durcharbeitung) — г. зн. працай па ўразуменню таго, чаго мы не бачым у падзеях і ў сэнсе падзей за нашымі былымі меркаваннямі, а таксама такімі вымярэннямі будучыні, як пра-ект, пра-грама, пра-спекцыя і нават пра-панова і намер пра-аналізаваць псіхіку.

У адным са сваіх тэкстаў, дзе разглядаецца «тэхніка» псіхааналізу, Фрэйд адрознівае паўтарэнне, прыпамінанне і прапрацоўку. Паўтарэнне (repetiton), тыповае для неўроза або псіхоза, вынікае з нейкага «механізму», які дазваляе задаволіць бессвядомыя жаданні і рэарганізуе ўсё існаванне суб'екта ў драму. Лёс, доля — такую форму набывае ў гэтым выпадку жыццё хворага пад уздзеяннем закону жадання. У якасці мадэлі Фрэйд абраў гісторыю Эдзіпа. Пачатак і канец гэтай гісторыі рыфмуецца лёсам, і гэта сведчыць пра яе адпаведнасць «класічнай» будове часу — такой, дзе богі (бог, як піша Гельдэрлін) бясконца ўмешваюцца ў людскія справы. Механізм жадання, сфармуляваны аракулам Апалона, вызначае наперад галоўныя падзеі, якія сустрэнуцца Эдзіпу ў ягонай гісторыі. На жыцці цара нібыта адціснута пячатка, ягоная будучыня запісаная ва ўжо вырашаным мінулым, у fatum'е, які Эдзіп, сам таго не ведаючы, паўтарае.

Разам з тым не ўсё так проста, як я тут кажу. У трагедыі Сафокла Эдзіп, як у фрэйдаўскім псіхааналізе пацыент, намагаецца ўсвядоміць, адкрыць падставу ці прычыну трывогі, ад якой ён пакутуе ўсё сваё жыццё. Ён хоча прыпомніць сябе. Ён хоча ўз'яднаць і ўтаймаваць мінулае. Гэты страчаны час завецца дзяцінствам. Цар Эдзіп бярэцца за росшукі прычыны зла, нейкага граху, што спрычыніўся да чумы, ад якой пакутуе горад. Пацыент на канапе падчас сеанса псіхааналізу нібыта ўцягнуты ў даследаванне падобнага кшталту. Як у якім-небудзь паліцэйскім рамане, тут таксама вывучаюць справу, выклікаюць сведкаў, збіраюць інфармацыю. Пры гэтым завязваецца інтрыга, так бы мовіць, другога парадку, якая надбудоўвае ўласную гісторыю па-над той, дзе здзяйсняецца лёс, каб нейкім чынам яго прадухіліць.

«Перапісванне сучаснасці» часта разумеюць менавіта ў гэтым сэнсе — як аналітычнае прыпамінанне, калі трэба вызначыць злачынствы, грахі ці бедствы, што нарабіла сучаснасць, каб у рэшце рэшт выявіць лёс, які на пачатку Новага часу прыгатаваў і здзейсніў у нашай гісторыі нейкі аракул.

Мы ведаем, наколькі памылковым можа быць гэткае разуменне перапісвання: пошукі вытокаў лёсу самі з'яўляюцца часткай гэтага лёсу. І пытанне пра пачатак інтрыгі паўстае толькі напрыканцы інтрыгі, каб яна атрымала канчатак. Герой тады стаецца вінаватым настолькі, наколькі дэтэктыў выкрывае яго. Дарэчы, гэта тлумачыць, чаму немагчыма здзейсніць «абсалютнае злачынства» — такое, якое б назаўсёды засталося нераскрытым. Сакрэт не можа быць сапраўдным, калі ніхто не даведаецца, што ён з'яўляецца сакрэтам. Каб злачынства было абсалютным, яно павінна стацца абсалютна вядомым, але пры гэтым яно ўжо не будзе ні для каго сакрэтам. Скарыстаўшы манеру Джона Кейджа, можна сказаць, што няма цішыні, калі ў ёй нельга пачуць цішыню, а для гэтага яна мусіць хоць трохі гучаць. Падобная інтрыга інтымізуе глыбінныя стасункі паміж злачынцам і паліцэйскім, бессвядомым і свядомасцю, цішынёй і гукам.

Калі мы будзем разумець «перапісванне сучаснасці» як пошук, вызначэнне і вымаўленне патаемных фактаў, з якіх нібыта вынікаюць нашыя няшчасці, г.зн. як звычайны працэс выпамінання, мы толькі нанова ўвекавечым злачынства, замест таго, каб пакончыць з ім. Тыя, хто мяркуе, што сучаснасць можна перапісаць, працягваюць пісаць і рэалізоўваць яе. Таму што пісаць — гэта заўсёды пера-пісваць. Сучаснасць пішацца, запісваецца на сабе самой у пастаянным пера-пісванні.



У якасці ілюстрацыі прывяду два прыклады. Маркс выкрывае патаемнае функцыяванне капіталізму. У цэнтр працэсу вызвалення і абуджэння класавай свядомасці ён змяшчае скасаванне продажу рабочай сілы. Ён упэўнены, што здолеў ідэнтыфікаваць і паказаць першапачатковае злачынства, з якога нараджаюцца бедствы Новага часу, — эксплуатацыю працоўных. Нібыта які-небудзь дэтэктыў, ён уяўляе, што выкрыццё маны «рэчаіснасці», г.зн. свабоднага грамадства і эканомікі, дазволіць чалавецтву пакончыць са сваім найвялікшым няшчасцем. Сёння мы ведаем, што Кастрычніцкая рэвалюцыя, здзейсненая на падставе марксізму, як і ўсялякая іншая рэвалюцыя, адно развярэдзіла рану, якую мелася залячыць. Дыягназ і лакалізацыя болю могуць мяняцца, але старая хвароба зноў паўстае ў кожным новым перапісванні. Марксісты верылі, што скасуюць адчужэнне працаўніка ад вынікаў яго працы, але адчужэнне нікуды не дзелася, толькі змяніла выгляд.

Ніцшэ намагаецца вызваліць у філасофіі думку і сам спосаб мыслення ад так званай метафізікі, г.зн. ад таго прынцыпу, што пераважаў у філосафаў ад Платона да Шапенгаўэра, згодна якому людзі павінны знайсці нейкае апірышча, якое дазволіла б ім узгадняць свае словы з рэальнасцю і дзейнічаць суладна дабру або справядлівасці. Цэнтральнай тэмай ніцшэўскай думкі з'яўляецца тое, што нічога не існуе «згодна з нечым», што няма ніякага першаснага прынцыпу, ніякага «Grund» — насуперак Платону з ягонай ідэяй патрэбы або Лейбніцу з ягоным прынцыпам дастатковай падставы. Усялякі дыскурс, у тым ліку навуковы ці філасофскі, ёсць толькі светапоглядам (Weltanschauung).

Аднак Ніцшэ, у сваю чаргу, таксама паддаўся спакусе вызначыць тое, што спараджае светапогляд і дыскурс — ён назваў гэта воляй да панавання. Такім чынам, ягоная філасофія аднаўляе працэс метафізікі, яна робіцца нават выразнікам ягонай сутнасці, бо менавіта метафізіку волі, на якой спыніў свае росшукі Ніцшэ, утрымліваюць у сабе ўсе філасофскія сістэмы сучаснага Захаду. Спашлемся хаця б на прыклад Хайдэгера.

Насуперак самому сабе, ніцшэўскае перапісванне паўтарае тую ж памылку, і гэта можа патлумачыць нам, якім магло б быць перапісванне, калі б пазбегла, наколькі гэта магчыма, паўтарэння таго, што трэба перапісаць. Выдае на тое, што рухавіком выпамінання з'яўляецца менавіта воля. Гэта і меў на ўвазе Фрэйд, калі аддзяліў Durcharbeitung (перапрацоўку) ад Erinnerung (выпамінання): занадта моцнае жаданне перашкаджае выпамінанню. (...)

Калі праўда, што гістарычнае даследаванне патрабуе, каб ягоны аб'ект быў ізаляваны ад усялякага інвеставання лібіда з боку гісторыка — тады пэўна, што з такога рэдагавання гісторыі вынікае не што іншае, як яе рэдукцыя. Спашлюся тут на два сэнсы, што маюць разам лацінскае redigere і англійскае patting down: запісваць і прыгнятаць. Падобным чынам writing down разам азначае запіс і дыскрэдытаванне. Перапісванняў гэтага кшталту можна знайсці шмат у якіх тэкстах па гісторыі. (...)

У адрознасць ад выпамінання перапрацоўку можна было б вызначыць як працу без мэты і таму — без волі.

Вядома, што Фрэйд падкрэсліваў неабходнасць гэтак званай «плывучай увагі» з боку і аналітыка і пацыента. Гэтае правіла складаецца з надання аднолькавай увагі ўсім складнікам аповяду пацыента, якімі б нязначнымі і выпадковымі яны не здаваліся.

Практыка кажа: не рабіць ніякіх вывадаў наперад, адтэрміноўваць меркаванне, з аднолькавай увагай ставіцца да ўсяго, што здараецца. Са свайго боку, пацыент мусіць паводзіць сябе гэткім жа чынам: разняволіць сваю мову, даць волю ўсім «ідэям», вобразам, сцэнам, імёнам, якія прыйдуць яму на язык ці падштурхнуць ягоныя жэсты, захоўваючы «бязладдзе» і адмаўляючы селекцыю і рэпрэсіі. (...) Фрэйд называе дзейнасць разняволенага розуму «свабоднай асацыяцый»: яна дазваляе спалучыць сказ з усялякім наступным, не зважаючы на лагічную, этычную ці эстэтычную вартасць гэтага спалучэння.

Вы спытаеце, што агульнага можа мець гэтая практыка з перапісваннем сучаснасці. Нагадаю: адзінае, што можна скарыстаць у прапрацоўцы, — гэта пачуццё ці, лепей, адчуванне пачуцця. З'яўляецца нейкі фрагмент сказа, нейкае слова, нейкі ўрывак інфармацыі. Гэта адразу спалучаецца з іншым «сказам». Ніякіх разважанняў, аргументацыі, пасрэдніцтва. Паступова, крок за крокам, мы набліжаемся да месца нейкага здарэння, да нейкай сцэны. Мы апісваем яе, але не ведаем, чым яна ёсць. Пэўна ведаем толькі тое, што яна мае адносіны да мінулага — разам найбольш блізкага і найбольш далёкага, да нашага ўласнага мінулага і да мінулага іншых. Страчаны час не складае нейкую карціну, ён нават не з'яўляецца перад намі. Перапісаць — значыцца зафіксаваць элементы гэтай немагчымай карціны страчанага часу.

Зразумела, такое перапісванне не дае ніякіх ведаў пра мінулае. З гэтым быў згодны і Фрэйд. Аналіз тоесны не здабыванню ведаў, а мастацтву, «тэхніцы». Ён мае вынікам не вызначэнне нейкага элементу мінуўшчыны. Ён, наадварот, грунтуецца на тым, што мінуўшчына сама ёсць артыстам або агентам, што выяўляе элементы, з якіх сама сабой паўстае сцэна.



Гэтая сцэна ніякім чынам не аднаўляе зыходную. Яна ёсць новай настолькі, наколькі яе адчуваюць новай. Пра тое, што было, мы можам сказаць, што яно застаецца з намі, застаецца жывым. Яно прысутнічае не як рэч (ці можа рэч увогуле прысутнічаць?), але як нейкая аўра, лёгкі ветрык, выпадковы дотык. Менавіта гэтую тэхніку (дарэчы, techne ў перакладзе з грэцкай — мастацтва) скарыстоўваюць да пэўнай ступені Пруст у «Пошуках страчанага часу» і Беньямін у «Берлінскім дзяцінстве» ды «Адзіным сэнсе». Рызыкуючы падацца дзіваком, мушу дадаць, што прынцып узаемнай і вольна плывучай увагі пакладзены таксама ў аснову «Эсэ» Мантэня. (...)

Мне прыемна адзначыць, што такое бачанне перапісвання вельмі блізкае да кантаўскага аналізу ролі ўяўлення ў меры густу і насалоды прыгажосцю. Абодва падкрэсліваюць неабходнасць свабоды спалучэння элементаў, народжаных нашай пачуццёвасцю, абодва настойваюць на тым факце, што механізмы чыстай эстэтычнай насалоды або разняволеных асацыяцый і пачуццёвасці — не залежаць ад якой-кольвек эмпірычнай ці кагнітыўнай зацікаўленасці. Прыгажосць усялякай з'явы знаходзіцца ў адпаведнасці з яе цякучасцю, рухавасцю, эфемернасцю. У якасці ілюстрацыі Кант скарыстоўвае дзве метафары: няўлоўных абрысаў полымя ў агмені і летуценнага малюнка на паверхні ручая. Яны дапамаглі Канту прыйсці да высновы, што ўяўленне дае «шмат пра што падумаць» — куды больш, чым можа даць канцэптуальная праца розуму. Відавочна, што гэты тэзіс мае адносіны да пытання пра час, якое я закрануў напачатку. Эстэтычне адчуванне формаў для нас магчыма толькі тады, калі мы адмаўляемся ад усялякай прэтэнзіі аваладаць часам праз нейкі канцэптуальны сінтэз. Бо ад нас патрабуецца не «прызнанне» фактаў, як кажа Кант, а наша здольнасць дазваляць рэчам вольна прад'яўляць сябе. Пры такім стаўленні кожны момант, кожнае цяпер ёсць «адкрыццём-сябе-для-»... Насалода ад прыгажосці не вынікае з нейкіх намаганняў: яна з'яўляецца або не з'яўляецца, не зважаючы нават на задуму мастака. Ён ніколі не ўладарыць над механізмам густу. Эстэтычнае задавальненне з'яўляецца ў свядомасці нечакана, як міласць, як натхненне. (...)

Тое, што я разумею тут пад перапісваннем, не мае ніякага дачынення да таго, што завуць постмадэрнам або постмадэрнізмам на рынку сучасных ідэалогій. Нічога агульнага з парадыраваннем і цытаваннем мадэрновых ці мадэрнісцкіх твораў, што мае месца ў архітэктуры, жывапісе або тэатры. І яшчэ меней агульнага з той літаратурнай плынню, якая звяртаецца да найбольш традыцыйных формаў аповяду. Да формаў і зместаў. Я сам ужываў тэрмін «постмадэрновы», калі ўдзельнічаў у палеміцы вакол сутнасці чалавечае веды. Постмадэрн не ёсць новай эпохай, гэта перапісванне некаторых характэрных рысаў Новага часу, перадусім — ягонае прэтэнзіі абгрунтаваць законнасць праекта эмансіпацыі ўсяго чалавецтва з дапамогай навукі і тэхнікі. Аднак гэтае перапісванне, як я ўжо казаў, даўно адбываецца ўнутры самой сучаснасці.

Мая апошняя заўвага тычыцца тых праблем, што паўсталі пасля гучнага з'яўлення гэтак званых новых тэхналогій вытворчасці, распаўсюджвання, размеркавання і спажывання тавараў масавай культуры. Навошта іх згадваць тут? Бо яны ператвараюць тое, што завецца культурай, у індустрыю. Мая заўвага банальная. Але гэтую перамену таксама можна разумець, як «перапісванне». Гэтае слова — «rewriting» у журналісцкім жаргоне і азначае выдаленне з тэксту ўсіх слядоў, пакінутых нечаканымі і «фантастычнымі» асацыяцыямі. Новыя тэхналогіі вельмі паспрыялі росквіту гэтай практыкі: яны падпарадкавалі дакладнаму разліку усялякі запіс, у якім бы выглядзе ён не рабіўся, — відарысныя і гукавыя вобразы, словы і музыка, а ў рэшце рэшт і само пісьмо. У адрозненне ад Бадрыяра я не лічу, што з гэтага працэсу вынікае ўтварэнне велізарнай сеткі сімулякраў. Куды больш мяне непакоіць тая значнасць, якую набыло паняцце біта — адзінкі інфармацыі. Са з'яўленнем біта больш не можа ісці гаворкі пра свабодныя формы, што даюцца тут і цяпер уяўленню і пачуццям. У адрознасці ад іх біты вынайдзены камп'ютэрнай інжынерыяй і з'яўляюцца адзінкамі інфармацыі, якія існуюць на ўсіх узроўнях мовы: лексічным, сінтаксічным, рытарычным і г.д. Яны збіраюцца ў сістэмы згодна пэўнай сукупнасці магчымасцяў (г.зв. «меню») пад кіраўніцтвам праграміста. І таму пытанне, якое новыя тэхналогіі ставяць перад ідэяй перапісвання, што тут была выкладзена, можна было б сфармуляваць наступным чынам: калі прапрацоўка адбываецца перадусім у разняволеным уяўленні і патрабуе разгортвання часу паміж «яшчэ не», «ужо не» і «цяпер», то што можна схаваць, захаваць ад яе (нават з дапамогай новых тэхналогій)? (...)

Пераклад з ангельскай і французскай Ігара БАБКОВА і Юрася БАРЫСЕВІЧА.

ЗНО

Відарыс





У афармленні гэтага выпуску «ЗНО» выкарыстаныя фрагменты скульптурнай кампазіцыі Міколы БАЙРАЧНАГА «Пакуль зямля яшчэ круціцца...»